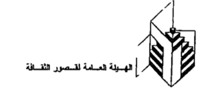


المثال

حليم يعقوب

مصطفى الرزاز
محمود بقشيش

آفاق الفن التشكيلى



المثال



د. مصطفى الرزاز

محمود بقشيش

آفاق الفن التشكيلى



د. مصطفى الرزاز
محمود بقشيش

مقدمة

المثـال حليم يعقوب يشـكل ملمحا خاصا ومتميزاً فى النحت المصرى المعاصر .. فنان محب للتأمل.. ينأى بنفسه بعيدا عن الضوضاء والأضواء، فعاش مع فنه في صومعته الخاصة مشكلا عالما حميما قوامه الصدق والحب..

فنان متوحد مع عمله حتى انك لا تستطيع أن تفصل بينه وعمله الفنى.

نفس الحضور الإنسانى الدافىء تحسه فى حليم يعقوب الفنان.. والفن.. حتى أنه بات واضحا أن هذا الدفء الإنسانى العامر به قلب الفنان حليم هو القيمة الحقيقية فى منحوتاته.

أسلوبه غير تقليدى فى المعالجة، ومتفرد فى التقنية الخاصة به.. فهو فنان لا يلجأ إلى استخدام الآلات والأدوات التقليدية والتي عادة ما تستخدم فى فن النحت، فهو يحس أن هذه الوسائل إنما تمثل حاجزا بينه وبين ما يريد أن يبثه فى كيان مخلوقاته النحتية من دفء وجدانى لنتواصل مع الآخر.. من هنا فإنك عندما تقف أمام أحد أعمال المثال حليم يعقوب للمرة الأولى تجد نفسك منجذباً إليه بتيار خفى وخيط لا مرئى... ولا تملك إلا أن تستسلم لهذا الفيض الكبير من الدفء والحنان اللذان يشعهما العمل الفنى، فتحس أن بداخل هذا التمثال شيء منك.. فلا تلبث أن تقع فى حبه «من أول

نظرة» ولا تملك الفكاك من هذا الإحساس... والحقيقة أنك لا تستطيع.. وبقدرة مذهلة يستحوذ العمل الفني على كل مشاعرك فينتزعك من هذا العالم الفوضوى من حولك ويدخلك فى نظام كونى أبدى... أبدية الإنسان على الأرض. أنها قدرة فائقة يمتلكها هذا الفنان على تحقيق هذه المعادلة.

الفنان حليم يعقوب يستخدم يداه فى التشكيل ومن خامة طبيعية.. فى غالب الأحيان من الشمع، ويبدأ بأن «تلوك» يداه قطعة الشمع بين أصابعه... وبين هذه الأصابع المبدعة، والصدق فى الأحاسيس، والتوحد بين الخامة والفنان تتحول قطعة الشمع الي مادة حية... من لحم ودم، ولا تستطيع أن تفصل بينها وبين الأصابع، وهنا ينتقل النبض الإنسانى، وحرارة الدفء الروحى عبر أثير خفى من روح الفنان الى المنحوت ليستقر بداخلة ليظل ينبض بالروح الإنسانية أبداً، هامساً فى أذن المتلقى بأجمل عبارات التواصل الإنسانى وأصدقها لتساعده على الاستمرار فى مواجهة هذا الطوفان الكاسح والساحق لإنسان هذا العصر.

وهكذا يستدرجك عمل الفنان حليم يعقوب ولا تملك إلا أن تستسلم له عن طيب خاطر لتعيش فى هذا الفيض من المشاعر السامية قافزاً فوق مادية الشكل بمقوماته الجمالية، ولا تقف عند تلك الاستاذية فى امتلاك التقنية، وهذه براعة الفنان حيث المقدرة فى أن يحمل عمله الفنى تلك الشحنة الدرامية والتى يشعها... فتصلك رسالته من لحظة اللقاء الأول... وتبدأ لغة جمال التشكيل.. وإذا بك تجد نفسك فى مواجهة عالم من التشكيل الرائع، وباقتدار شديد تحس بالسيطرة الكاملة علي أبجديات عالم التشكيل فى الفراغ أو المسطح.

وعـالم حليم يعقـوب يكاد ينحسر فى عنصرين أساسين...
الإنسان والحصان... بل ويتركز العنصر الإنسانى فى المرأة.

فـالمـرأة عند حليم تجسـيـد لكل القـيم... هى الحب.. هى العطاء.. هى الخيـر.. هى النمـاء، ولا غـرابة فى ذلك فتـاريخ الحضارات الإنسانية العظيمة منذ القدم اتخذ من المرأة رمزاً لكل هذه المعانى والمفاهيم... ولكل حضارة خلال الأحقاب التاريخية المختلفة شكلاً محدداً لصورة المرأة فى صورتها الرمزية هذه... أما المرأة عند حليم يعقوب بلا ملامح محددة بل جاءت رمزاً عصرياً جمع بين جمال الشكل منذ العصر الحجريوحتى أفروديت وفينوس ولكن ليس من هذا البـعـد المـادى بل تشع أشكال المـرأة عنده بروحانية ايزيس.. وهكذا جاء جمال الشكل الإنسانى جمالاً بماديته وروحانيته..إنه «ختتو» المصرى الحديث.. ولعل هذا جاء تجسيداً لتجربة حليم الشخصية فى حياته... فلقد كانت رفيقة عمره رمزاً مجسداً لكل هذا العطاء الإنسانى بلا حدود... وهكذا استطاع هذا الفنان أن يجعل من تجربته الحياتية تجربة انسانية ثرية.

والحصان ... الفرس... له فى الوجدان العربى موقع خاص... فلقد ارتبط الفرس بالفروسية... والفروسية نبل وتسامى... ودائماً ما يرتبط فى الذهن الفارس بالفرس. ولعلنا نتذكر قصة الواقعة التي حدثت فى مطروح... قصة الفارس الذى مات، ومن ساعة وفاته امتنع فرسه عن الطعام... وباءت بالفشل كل المحاولات معه لإطعامه... بل وأدمعت عينا الفرس وكأنه ينعى فارسه.

وحمل الرفاق الفارس الى مثواه الأخير، ووارى الجسد التراب، وإذا بالفرس ينطلق كالسهم معتلياً ربوة عالية... ومن أعلى قمة قفز الفرس الي قاع الوادى ملقياً حتفه حزناً وكأنه أراد أن لا يفترق

عن فارسه حتي فى الموت... أى نبل هذا ؟

فالفرس ... والفارس... والنبل صفات متشابكة ومرتبطة... أنه ارتباط قدرى بين الفرس والفارس... وهذا ما يوحد بين هذا الفنان وفرسه لذا، جاء فرس حليم يعقوب رمزاً للحياة بكل خصوبتها، فأصبح تجسيداً للوفاء والجمال والنبل.

إن أعمال حليم عالية القيمة... صرحية الطالع... هادئة النبرة... اسبطانية الحوار... لم لا وقد خرجت من بين ثنايا أعمال النحت المصرى القديم.. ولكن بلغة العصر.

تلك هى انطباعات شخصية... وليست مقدمة نقدية عن الفنان حليم يعقوب الإنسان والفنان... وأن ما قدمه الفنان الدكتور / مصطفى الرزاز والفنان محمود بقشيش من مادة نقدية قد غطت الكثير من جوانب عالم الفنان.

وإن كنت أرى أن أعمال حليم يعقوب تهمس كل يوم بأسرار جمالية، وقيم إبداعية خلاقة جديدة... فقط علينا أن نصغى ونتأمل.

رئيس التحرير

الفصل الأول

الخيول والحرائر والسبايا

د. مصطفى الرزاز

حليم يعقوب والتكنلوجيا العضوية

حليم يعقوب والتجدد الإبداعى

التوافق العضوى مع المكان

النحات والخامه الموحية

الإحساس بالكتلة

الصرحية فى اعمال حليم يعقوب

طقوس الفنان

التقنية والفنان

التجديد فى أعمال حليم يعقوب

الحصان والديك

المصادر النفسية والمرجعية لفن حليم يعقوب

الاتزان والإيقاع فى منحوتات حليم يعقوب

الخيول والحرائر والسبايا فى أعمال حليم يعقوب

عالم حليم يعقوب تعمره الخيل والحرائر والسبايافمجرد النظر إلى الرفوف التى تصطف عليها عشرات التماثيل تجد الخيول فى أحوالها المختلفة - المنمنم الدقيق ، والضخم الجهم من الهجومى المفترس المتهور . تتقلب فى أحوال التهور والهجوم والافتراس والتحليق نحو الطيران إلى السكون والتأمل والانكسار وكأنه آلي على نفسه دون أن يدري أن يشهد على ديوان الخيول وعوائدها بإحساس يسبق العين ويسبق المعرفة وينطبق ذلك ايضا وقوة على تعبيراته عن حسد المرأة فى عفافها وشموحتها وعذابها وهذه المقولة ليست على سبيل اختيار الكلمات المصفوفه بل إنها واقع مسند ، فحليم يعقوب من النحاتين الذين يندر ان يستخدم ادوات النحت فأصابعه وقبضة يده وراحتها وأظافره كلها أدوات يدفعها لعملية التشكيل الخاطفة فتترك بصماتها وكدماتها على مسطحات وكتل الشمع الساخن فى عمليات ضغط وسحب ووخذ وتكوير وتقعير من خلال عملية نفس حركية متوترة فتجد كفيه مسيطرة على كتلة الشمع فى حركة تشكيل متوترة بينما ذراعيه ورأسه متحركان كالحامل المسير بالآلة الحساسة كما فى التحريق الذاتى بالكاميرا - الكتلة بالكفين يدفعان للأمام ثم يقتربان من جسده وتتحرك الذراعان فى اتجاهات مختلفة لضبط الزاوية ولتوفيق حجم الكتلة ونسبة تقاصيلها إلى مرمى الرؤية.

حليم يعقوب والتكنلوجيا العضوية :

وهو فى هذه الحالة ،حالة التشكيل اللحظى ،يشبه المجذوب الذى يلوح برأسه على كتفه، ويهز كتفه على جسده ،وتتبدل حركة أذرعه على خاصرته فى حركة بندولية لا إرادية ،يغلب فيها الإيقاع التلقائى على الإرادى المتكلف . لا جدوى عنده من معلومات التشريح أو أصول النسب أو قواعد التناسب المنطقية ، ولا قيمة للتفاصيل أو الملامح ولا ضرورة للصقل ولا لأى رسم تمهيدى أو تخطيط معاون . وهو بذلك نحات مطبوع ، فخياله ثلاثى الأبعاد وأداؤه كذلك وهو فنان يتعامل مع أنامله وأحاسيسه ويعتبرها أدواته التى يثق فى معطياتها وإمكاناتها مثله فى ذلك مثل الفنان التقليدى الذى أشار إليه وليامز فى كتابه حرفيو الضرورة Vraftsmen of necessity[1] عند حديثه عن الفنان الشعبى المصرى الذى يصنع النورج أو المركب الشراعى أو الخزاف على

---

(1) Williams Cristorer : Craftsmen of necessity, first vintage books U.S.A.1974

عجلة الفخار، فكلهم يستخدمون أجسامهم كأدوات عمل للمسك والعفق والدفع والشد والضغط والتكسير ،كما يستخدمونها كأدوات قياس وحداتها الأصابع والفتر والشبر والذراع والقدم والخطوة ،وحتى المسافة بين اصبع الذراع المفرودة إلى الفم تعد وحدة قياس، فالخراط يستخدم أنامله وقبضة يده وكوعه وذراعه ورأسه وعينيه وركبتيه وقدميه وأصابع القدم والظهر فى عملية الخراطة فى آن واحد ، وهو يعلق القلم على أذنه ويحتفظ ببعض العيدان بين شفتيه، وكأنه صاغ من جسده ورشة وخط انتاج متكامل . يغنيه عن المُساعد والساند وغيرهما من المعونة البشرية أو الأدوات المتعددة. وحينما يتعامل نجار المراكب المصرى التقليدى مع الخشب فهو يتجول ويلتقط قطع الخشب الملائمة ، القطعة المثنية لأداء أغراض ما ، المستقيمه لأداء أغراض أخرى ، فهو لا يشترى ألواح وكتل الخشب كما يفعل النجار الحديث بأبعاد - قياسية ، بل يتخير من بين الموجود ما يناسب ، ولذا نجده يقول أبحث عن قطعة (ثنى ريح) أى اتخذت طابعها وهيئتها من عوامل التعرية الطبيعية، ويوظفها بذكائه فى موقع مخصوص فى بناء المركب. ومن هنا جاء التنوع والتحايل والابتكار فلا نجد مركبا بنفس أبعاد الأخرى ، لتصبح كل واحدة ابتكارا يعكس عبقرية الصانع فى التوفيق بين المتغيرات بمرونة وطلاقة وحكمة.

حليم يعقوب والتجدد الإبداعى

يواصل حليم تلك التقاليد المتوارثة من التوافق العضوى بين الفنان كأداة وكصانع وكحالم يكتشف فى كل لحظة ما هو وراء اليقينات والمرعيات المعتبرة بين ذويه من أهل الخبرة والمعلومات والقواعد وأصول الصنعة التى تطفو فى كثير من الأحيان على أعمالهم فتُبرد من نارها المقدسة. ولذا فإن حليم قد منحه الله نعمة الدهشة الدائمة والتردد الدائم والخوف الدائم والقلق الدائم وفرحة الطفل حين يحقق لمحات جديدة فى تشكيلاته وكأنه قد اصابه زيغ الالهام وحقق هذه المرة شيئا غير متوقع. وعندما تصيبه هذه الحُمى الابداعيه يحوم حولها محاولاً استقراء حواره معها فيصيغ مجموعة من الاعمال حول تباديلها المحتمله فنجده فى جلسة أو اثنين قد الف عدد من التشكيلات لذات النموذج ولنفس الفكره المحوريه التى تبلورت. ولذا فهو لا يعمل فى قطعة الى ان ينتهى منها ولكنه مثلى يعمل فى ما اسميه (قطفة) بمعنى الانشغال فى مجموعة اعمال فى ذات الوقت، يهد هدهم ويحركهم ويسقط عليهم ما يلح عليه فى اللحظات التى يتعامل فيها معهم فينتج تنويعات على اللحن الرئيسى ، وهذا ما تراه بوضوح عند محاوله تصنيف اعماله الى

عائلات يتفرع منها فرق واسر وافراد. والتوافق العضوى مع المكان يحتاج الامر الى تصوير المكان الفيزيقى الذى يمارس فيه حليم كل اعماله . فهو مكان اكتسب خصوصيته الفائقه وملائمته لمتطلبات هذا الفنان بالذات فقد تعدلت احواله ومواقعه ونسبه ومواقع الاشياء فيه وارتباط بعضه بالبعض عضويا ليحقق الحال الامثل ، وبطبيعة الحال فإن ذلك قد تطلب سنوات طويلة من التعديل والتوليف والتطويع الى أن وصل الى ما هو عليه رغم تواضعه وبساطتة الباديه ، ولكنه مثل ورشة الخراط الشعبى ليس بها مكان لما ليس بضرورى - ولا توجد مسافه لم تُضبط حساباتها، كل شيىء فى موقعه وفى متناول اليد - تجهيز محكم ولكنه كما قال وليامز - ينتسب الى التكنلوجيا العضوية .

فى المكان الذى اختاره حليم معملاً له - شباك ذو قضبان حديدية مفتوح للاضاءه وللتهويه ولامتصاص الابخره السامه ،امامه قرص عليه كُومت عده قوالب من الطوب الحرارى فوق عده راقات من الأمينت المقاوم للحراره الشديدة ،وعلى اليمين منصه حديدية عليها طاسه المونيوم يصهر فيها الخلطة الشمعية الملونه بالجرافيت. وبين الشباك ووعاء الشمع ثبت الموقد الذى يتحكم فى قوه نيرانه - لتسخين أوصهر الشمع فى الاناء ، وعلى التعامد مع هذا الجدار الذى يحوى الشباك والمرجل والموقد جدار اقرب الى المرجل عليه رفوف صنعها بنفسه وعلى الجدار المقابل صفوفا اخرى من الرفوف بذات الهيئة - تكدس على كل الرفوف علب صغيره وكبيره اسطوانية ومتوازية المستطيلات واوانى رصت فيها اقلام واسنان ومواد خشبية وأخرى معدنية ، وبجوارها اكياس وقراطيس واجزاء من أشياء متباينه رصت باحكام حتى لاتنهار .

وامام هذا الجدار تبرز قرصه عليها لوح زجاجى ومثبت عليه ذراع متحرك يحمل لمبة اضاءه قويه وامام هذه القرصه بالقرب من الشباك مقعد يمكنه وهو جالس عليه ان يطول اى شيىء سبق ذكره من محتويات المكان . فيضمن التحكم التام فى اقل حركة ممكنه فى كل ما يحيط به - يقبض بكبشة معدنية على كتله من الشمع الذى يبس قليلا فوق سطح الشمع السائل بفعل التعرض للهواء بالحجم الذى يريده ويثبته على أعواد من المعدن كدعامات يُكوم عليها كتل الشمع حتى يحصل على الهيئه المطلوبه فيعتدل فى جلسته أو يقف ويتعامل مع كتلة الشمع المحيطه بالدعامه بأنامله واجزاء يديه ويرشقها من طرف سفلى للدعامة فى ثقب فى قالب طوب حرارى أمامه ليتأملها وليتركها بعض الوقت فى حاله اعتدالها ثم ينقلها على كتله رخام (قاعدة) مناسبه فى الغالب اخضر

مموه يُفضله لتماثيله فهو يحب ان يرى التمثال يولد على قاعدته اثناء تشكيله ، ولذلك فإن من أقوى جوانبه التشكيلية التى تميزه بقوة علاقة التمثال بالقاعدة فأحيانا يكون طائرا عليها مرتكزاً على عودا دقيقا ، وأحيانا زاحفا أو منزلقا فى بعض اجزائه عن قاعدتها أو جالسا عليها او منصهرا ومندمجا عليها فارضا هيئته العضويه على قمه كتلتها الهندسية.

وما يلبث ان يشكل هيئه اخرى واخرى واخرى ويرُصهم من حوله بالطريقة التى اشرنا اليها.

النحات والخامه الموحية

يشرح فيلدمان[١] موقف النحات من الخامة التى تساهم بصورة فعالة فى تشكيل سلوكه الإبداعى فيقول.

" النحات فى الحجر يصنع نسخة من الصلصال ويصب منها نسخة من المصيص ثم يتم تكبيرها باستخدام أدوات يدوية أو ميكانيكية أو كليهما معا.

ولكن لأن الأصل مصنوع بالطين المثبت على دعامة معدنيه أو خشبية ، قبل أن يصب بالمصيص فإن طبيعته تتم بالإضافة والبناء ، وله توازنه الاعتمادى على الدعامه الداخليه ، بينما كتله الرخام أو الحجر يتم الحفر فيها بالنحت أى بازاله الأجزاء الزائدة للتوصل الى الشكل بعد التهذيب. ويقول مايكل انجلو نحات عصر النهضه العظيم - انا أقف أيام كتله الرخام فأرى التمثال فى قضعه النهائى بداخلها ، وأحس بأن دورى هو تقشير ما يحيط به لاظهاره- وهذه ربما أبلغ صورة لإيضاح أسلوب العمل فى الرخام أو غيره من الاحجار.

ومن ثم فإن النحات يترجم الكتله النحتية من لغة - الطين- إلى لغة الحجر وما يتطلبه كل منهما لاعتبارات فى التناول ومعطيات فى التشكيل وعليه لابد من توقع نسبة من التحريف أو التعويض.

وفى جميع حالات الصب بالمعادن أو اللدائن فى حالة السيولة - فإن هناك فارق بين اللمسة الحميمة للفنان لخامة التشكيل الأصلى قبل صبها كالطينات أو الشموع أو غيرها.

ويعد أسلوب السباكة من المخترعات العظيمة للإنسان منذ العصر الحجرى الحديث إذ يستنسخ بدقة والكتلة وآثار الأدوات والأصابع للنموذج المصنوع من الطين او الشمع.

---

(1) Feldman, Edmund Burke, Varieties of Visual Experience Prentice- Hall,Inc. Englewood Cliffs, N.J, New york second Edetion 1982.

وتكمن قيمته فى أنه يحول السطح اللين اللطين والشمع إلى خامة أكثر صلابة من الأصل. ويمكن نقله بدون أخطار كما يمكن استنساخها بأمان.

والمعدن المسبوك يتفاعل مع الجو ويكتسب لونا بفعل الزمن ، كما يمكن صقله أو معالجته بالكيماويات ليكتسب درجات من اللون بدءاً من اللون الذهبى إلى البنى الغامق أو الأزرق الجنزارى المشبع بالأسود. وقد يكون اللون معتما أو صقيلا، وعلى عكس مايكل انجلو يعرف روادان Rodin فن النحت بأنه فن الكل والكتلة يعنى رودان بالنحت بالإضافة ويرى أن الطين أكثر مرونة ومباشرة فى تجاوبه مع أنامل الفنان بالمقارنة بالخشب أو الحجر . والطين يحتاج لآلات قليلة جدا وتشكل يدا الفنان الكتله وتترك بصمات الأصابع على السطح اللين المطاوع.

الاحساس بالكتله

وهناك خاصيه مميزة تعطى قوه لاعمال حليم يعقوب الا وهى الاحساس بأن الكتله مصهوره وان شيئا حادا قد اعترض ليونتها فوضعها فى حاله من التراجيديا الصامته ، فانصهار وانسياب الشمع خاصه حينما يُسكب سائلا على الكتله يعطى احساسا ناعما يغطى خشونة الملامس ثم يضغط على اجزاء منه قبل تمام جفافه فيحدث بصمات انسانية فى انساق متتابعة وفى اجزاء منها يستخدم آله حاده ويجرها بعنف فتحدث ذلك التأثير الصناعى المقتحم ليضيف نوعا من الصراع المتباين بين نعومه الشمع المنصهر والخدوش المعمولة بادوات من الصلب عادة.

وتتبلور قدرة حليم على التعبير عن البعد الثالث بيسر وسهوله كنحات ملهم فى ميله نحو تحريك اتجاهات الاطراف ، ففى" الفارس المجهول" نجد راس الفارس يتجه إلى اليمين فى ايماءه معبره بينما يتجه صدره وساقه الاماميه الى اليسار قليلا عن خط الوسط لتتوسط الساقين الخلفيتين ثم يرفرف الذيل الى اليسار محدثاً التوازن مع كتله الرأس الشارعة إلى اليمين ، ويتخذ الفارس مجهول الملامح والهوية شكلاً انثوياً مرتدا بصدره الى الخلف ليكون قوسا فى عكس اتجاه معرفه الفرس ،وذراعيه ممدودتين الى الخلف والراس الدقيقه مفتولة لتشارك راس الحصان فى اتجاهها نحو اليمين ،أما الذيل فيرفرف كزعف النخله مكملا القوس الذى يحتوى التمثال من الراس الى نهايه الذيل ماراً براس الفارس فى هيئه عقد وهمى من العقود المعماريه العربية كما يسلم طرف الذيل نفسه لبداية قوس مقلوب تمس امتداداته الاقدام الخلفية ثم ينطوى ليحدد الخط الداخلى للساق الاماميه. ويرتد مع جسد الفارس فيما يشبه

دائره أقرب الى الاكتمال ، ويمكن بسهوله تشكيل اقواس ودوائر فى حركة بندولية تهيمن على التكوين العام للفارس والفرس قوس ينشأ من منتصف الرأس مرتدا الى الرقبه وبطن وساق الفارس ثم يلتقى مع الساق بالفخذ ليكمل القوس هاربا الى خارج التكوين ، وقوس آخر واضح الملامح يحدد ذراعى الفارس وخاصرته والارداف ، وغير ذلك من الاقواس الدافعه للتأمل والمساعده فى ربط الكتل ورسم مسيرة لحركة عين المشاهد .

هذا التحليل يعالج وجها واحدا من التمثال فإن نظرنا الى الوجه الآخر فإن علاقات جديدة مغايرة تتوالد وتتجلى وخطوطاكنتوريه ايقاعية وتتوالد عنها فراغات شيقة بين معرفة الفرس وصدر الفارس – وبين ارجل الفرس الثلاثيه يقطعها ساق الفارس كالنصل وبين الذيل والساق الخلفية كلها تحيط فراغات محسوبه وتتنقل المستويات فى تضاريس صلدة كفعل الرياح فى الصخور التى تتزلط مع الزمن فى وقار غير مفتعل.

خطوط كالعروق الرئيسية تحدد ملامح الايقاع كالخط المحدد لاسفل الرأس والاخر المحدد للصدر والموصل الى مقدمة الساق ثم يستعرض فى لقائه مع القاعده ليوحى بازدواج القدم الوحيده والخط الذى يرسم الفخذ الامامى ويدور من قوقه ليلتقى بمنشأ الذيل ثم يعاود التموج لرسم قنطرة الذيل ومن خلفه تبدو قنطرة الفخذ الخلفى وطرف الذيل معقوف بحيث يبدو من ناحيه مرتداً الى أعلى.

وتؤكد هذه العضوية استخدام الفنان للرخام الاخضر المعرق على شكل صندوق شطفت حوافه العلوية فتضيق القمه عن القاعده ويرتكز التمثال على تماس خطوط المسطح العلوى للقاعدة شارعا باقواسه الديناميكية الى أعلى فى اتجاهات سعف النخيل وأكسدة التمثال المدهشه التى تجمع بين نفس اللون الاخضر الموجود فى القاعده الرخاميه، مع ظلال جنزاريه وبُنية ،تؤكد الملامح وتُنوع الدرجات الظلية، عمل صرحى بمعنى الكلمه رغم تواضع الحجم الذى لا يزيد عن عشرون سنتيمترا. اخاله وقد تم تكبيره ليصبح تمثال ميدان مسيطر ومهيمن على الساحه كلها مع التمثال الميدانى للحصان (فإذا ما نظر الناس الى التمثال من اعلى ، او ما اذا تجولوا متجليه تحته على قاعدة فإن علاقات فنية رائعه ستتجلى لهم كمصدر للتأمل والتذوق والتحليل .ففيه ما فيه من اشباع وحكمه ليقى بهذا الغرض الذى أحلم أن يتحقق يوما ما ، حين توافر الوعى الثقافى والكوادر المعاونه والجسارة للاقدام على هذا العمل بدون عجله من الامر.

الصرحية في اعمال حليم يعقوب

هذا الاحساس الصرحى فى اعمال حليم يعقوب يشمل حتى المتمتمات النحتية ، ففيها طاقة صرحية كامنه عمدت على اظهارها فى الصور المرفقة ليتسير تصور هذا الاحساس على القارىء وفى نظرى أن هذه الصرحيه وليده الاحساس العضوى فى التشكيلي فهو باستخدام اتامله وقبضته واصابعه واظافره يستعين بقانون النمو فى الطبيعة وهو فى حد ذاته قانون يقبل التضاعف اللامحدود لانه قانون نمو يشترك فيه الزواحف من السحليه الى التمساح الى الدنياصور ومن النبته الدقيقه الى الشجره العملاقه ومن نسمه الهواء الى الرياح العتيه ، فالتفاصيل على سطح ورقه النبات تشبه الشجرة وتشبه الغابة وتشبه الشرايين فى الجسد وتشبه الاخاديد فوق الأراضى الشاسعة وتشبه مسارات الحمم المندفعة من البركان كلها يحكمها قانون من ذات العائله ، فبصمة حليم يعقوب على الشمع لا تختلف كثيرا عن بصمة خُف الجمل أو قدم الفيل على أرض رخوه. ونستطيع ان دققنا النظر فى بعض تفاصيل التمثال ان نجد مضاهيات من عالم المحار والقواقع والعظام والجذوع الجافة وسعفات النخيل ووريقات عملاقة من اوراق الشجر . واللافت للنظر حقا مايستحق التأمل فى مسألة الصرحية فى نحت حليم يعقوب يتجلى فى محاوله اعمال المقارنه بين الاعمال الصرحيه فعلاً (فى حجمها) و بين التى شيدها بالتعاون مع الفنان الراحل صلاح عبد الكريم بمدينة الرياض . فهى ضخمه لامحاله باديه للعيان بحجومها الهائله ولكنها تفتقر الى صفةالصرحية التى تتجلى فى منمنماته العضوية فإن تصورنا تلك المكبرات فى حيز أصغر عشرات المرات ، نراها وقد اصبحت اكثر إقناعا وتماسكا. والعكس صحيح بالنسبه للتماثيل النحتيه الصغيره إن تصورناها عملاقه فهى شديدة الاقناع.

ويؤكد ذلك المفهوم حليم يعقوب نفسه دون أن يدرى حين يلتقط مصغرات نحتيه شكلها بالشرائح المعدنية واللحام فى تكوينات هندسية منضطة ومتوازن ويقول (حلوه - ومظبوطه ، ولكن : لم اجد فيها نبض - جامده - صدقنى النحت حاجة تانيه خالص) .

طقوس الفنان

يمارس حليم يعقوب عمله اليومى كالصلاه وهو يشعر باضطراب اذا ما امتنع عن زياره الاستديو وممارسه العمل او التقليب فى صفحات عن اعمال الفنانيين الكلاسيكيين الذى يسحره اعمالهم واستاذيتهم، أو التجوال ببصره نحو الاعمال المفروصه على الرفوف حول مكتبه . فهذه

الطقوس بالاضافه لفعل التشكيل بالشنع وتأمل ما يفعل ويشغل باله فى الاحتمالات أو فى تنظيف القطع بعد سبكها ليتخلص من الرايش ،الشوائب والخدوش الناتجه عن السباكة الغشيمه ؛ أو عن اللحام الهمجى ، يغطى ساعات طويله مع السنون الدواره بالطاقة والسرعة الهائله ، ولامبارد والأجنات والصاروخ الدوار واقراص السنغره وقرش السلك ، وتجهيز خامات الاكسدة " الباتينا" البنيه والخضراء التى يستخدم فيها مركبات كيميائية شديدة السمنه كالزرنيخ والنشادر وغيرها حيث تصدر روائح قاتله يخفف من وطئتها ان الشباك مفتوح فيساعد على تجديد الهواء وطرد الروائح والغازات والاتربه وغبار النحاس والدخان المنبعث من الحرق المتكرر لخلطة الشمع.

وهو لا يقبل استخدام قناع واقى للانف حتى لا يستنشق هذه السموم أو واقى من ذرات المعدن التى تعبىء الهواء من حوله لحمايه عينيه ، ويرفض استخدام قفار من أى نوع لحمايه يديه واظافره وجلده وجلده من المؤثرات الضاره ، فهو يشعر ان اى شيى صناعى بينه وبين الخامه وجو العمل يفقده التواصل الشفاف مع العمل وهو بذلك كالراهب الذى يلبس الصوف الخشن ويعرض نفسه لنوات البرد القارص للوصول الى مبتغاه الغامض.

ومن وقت لاخر حينما يفتح باب الاستديو لاستقبالى افاجأ ببثور فى وجه أو حرق فى زراعه أو ظهر كفه - انها القرابين التى يقدمها فى مقابل نواصله المباشر مع ادوات صنعته ليحقق نبضا حيويا وطاقه تعبيريه فى أعماله الصغيره.

التقنية والفنان

والحديث عن التلقائيه والبراءه واللحظية فى اعمال حليم يعقوب يعكس تصورا خاطأ بانه لا يكترث بالصنعه من الوجهه الحرفية ، وربما لا يملكها اصلا.

ولكن هذا بعيد كل البعد عن الحقيقة فقد تدرب تدريبا حرفيا على التقانه فى سويسرا حين بعث لدراسه الحفر فى الصلب . الذى يتطلب مهاره فائقة على القياس والحسابات والنحت والحفر والزخرفة وعلى فهم آليات التنفيذ بالغة الدقه وعندما عاد من هناك ادت ملابسات عجيبة ان يشرف بالكامل على ورشة لأشغال المعادن ويكتسب ويطور خبرات بالغة التعقيد فى مجال تشكيل المعادن ولحامها وتثبيتها وأكسدتها وتلميعها وسباكتها وتشطيبها.

وقد ساعده ذلك فى الأعمال التى اشترك فيها مع الفنان صلاح عبد

الكريم سواء فى مصر أو فى مدينة جده . فهى أعمال ضخمة تتطلب سيطرة كاملة على التقنيات وعلى التصرفات المبتكرة لحل ما ينشأ من مشكلات.

ولدى حليم يعقوب عقلية نظامية فيما يتعلق بالتقنيات واستخدام الأدوات ، بل وصنع بعضها بنفسه وتوليف البعض الآخر ليؤدى أغراضاً بذاتها من متطلبات العمل.

وفى كراسه التدريبات الدراسية التى اعدها آنذاك ما يتم على البرنامج المكثف فى دراسة اسس التصميم ونظرياته وتفهم العلاقات البصريه وامكاناتها الادراكيه. تدريبات على الخط والنقطه واللون وملامس السطوح واتجاهات الكتل والمساحات وعلى اشكال المساحات وعلاقتها التكوينيه صفحات وصفحات عليها مدونات بصرية متممه كل منها تمثل تجربه فى مجال اسس التصميم. راعنى فيها الدقه والوعى مقومات اللغه البصريه.

وفى مرسمه لاحظت قدرته الفائقه على الاستخدام الحرفى لمعدات معقده يعرف الفروق بين سرعاتها التى تتراوح من ١٣ آلاف الى ٣٠ ألف لفه فى الدقيقة وانواع السنون التى تقطع والتى تحفر والتى تكسب السطح ملمسا أو آخر . والذى ينحر فى المعدن بقوه والذى ينظف بهدوء – خبره ميكانيكية موقع الإعجاب اذ يتعامل مع سنون الحفر كالساعاتى الدقيق .

وهو عنيد وصبور مدهشة فقد لاحظت ان بعض الاعمال بعد سباكتها فى حاله مثبطة اذ افتقدت للهيئه العامه والتفاصيل والعديد من الملامح وتراكمت آثار (الرايش) كما جعلى ادعوه ان يرميها ويعيد سباكتها فى مكان آخر ولكنه عالجها بصبر واناه واحرار الى ان وصلت الى حاله ممتازه ثم ذهب الى ورشه اللحام ليوثق اجزاءها واذبها تفقد رونقها مرة آخرى بصوره ازعجتنى حقا ولكنها تلقاها بكل قبول وعاود العمل فيها لايام متواليه ساعات طوال الى ان وصلت الى الحالة المطلوبة.

وخبراته التقنية فى التعامل مع الكيماويات اللازمه لأكسدة المعدن وإكسابه اللون والظل المطلوب والتوليف الحر بين مركباتها ودرجات التسخين ، والوقت اللازم لهذه العملية – الأكسدة – فضلاً عن خبراته فى الخلطات الشمعية لتحقيق درجات الليونة أو السيولة أو التيبس ، وثقبه للقواعد الرخامية ، وتثبيت التمثال فيها ، ووزنه، أمور كلها دالة على قدرات الفنان التقنية .

حرفية وإرادة وصبر مدهشين. وطوال وقوفى او جلوسى معه اتعلم

افكارا مهنية جديدة واتلقى نصائح غاليه ، خلاصه تجارب السنين يوزعها على زملائه طواعيه وبكل حرص . ويبادىء بنقل ما يعرف الى الآخرين مستهجنا سلوك زملاء يتهربون من السؤال عن معارف الخبرة ويقول - (من عرفنا يمكن اللى نقولوا على خبرتنا يبقى (حسن منا) . وهى الدينا هاتستمر وتتقدم ازاى من غير ما كل واحد ينقل للتانى ما توصل اليه. سلوك نبيل واعى.

وفيما أرى ويوافقنى عليه حليم يعقوب ان الذى تسيره اهداف تجاريه بحته، والمفتقد لموهبه الفنان القادر على التجديد ، يجد نفسه متمسكا بمعلوماته الحرفيه لأنه يرتكز عليها فى الاساس أما الفنان المبتكر الخبير باللغة البصرية ، يعتبر خبراته التقفية عنصرا تكميليا ولا يخشى ان يشاركة فيها آخرون.

شوف الايد شوف الوش - صدقنى إنها أصعب حاجة فى الرسم ، يقول يعقوب أثناء استرساله فى التعبير عن اعجابه بالقدرات المذهلة لفنانى عصر النهضه ، وهو قول ينم على احترام الدقة والصنعه

من كل ما تقدم يتضح ان حليم يعقوب حجة فى مسائل التقنيات لانه يعرف عنها الكثير معلوماتيا ومن خلال الخبرة والممارسة العلمية ولكنه لا يضعها موضع الصدارة فى زهوه بل فى موقعها الاعتبارى كمساند طيع لصنعة الإبداع. وشوق التجديد.

التجديد فى أعمال حليم يعقوب :

ربما كان من احد اسرار قدره حليم يعقوب على التجديد فى عمله النحتى أنه لم يتخرج فى قسم النحت فى أثناء دراسته فى الوطن أو فى الخارج . فلم تقيده الثوابت الأكاديمية ولا القواعد المتوارثة لأساتذة فن النحت التى يتوارثها الجيل تلو الآخر فتكسبهم مهارات ومعلومات ، تحاصرهم بحكم القناعه والثقه الزائفه وآحادية التوجة.

ولكن لانه غير متخصص فقد اصبح طليقا امام المتغيرات التقنية والجمالية والتشكيلية ، واصبح تمتلك قدرا من الجرأه والبراءه على اختراق القواعد وتكوين توجهه الخاص ، فشق طريقه فى المجال بالطريقه الاصعب والاصوب.

ويؤكد هربرت ريد على هذا المفهوم فى "كتابه التاريخ المختصر للنحت الحديث" حيث يقول : كان تأثير سيزان كرسام أقوى فى مستقبل النحت عن تأثير رودان كنحات فقد أثمرت تجربة رودان ميلو Maillol وبورديل Bordelle ولكن سيزان كان مثيرا أدى إلى ظهور بيكاسو Picasso وجنزاليس Genzalez وبرانكوزى Brancusi وأرشيبنكو

وليبشيز Lipchtiz ولورانس Laurans وهم الذين مهدوا الطريق للنحت الحديث. وكان أهم إنجاز فى تطور فن النحت الحديث قبل أولئك إبداع ديجا وماتيس وتبعهم رينوار وبونار الذين أظهروا حساً نحتياً وتعمقوا فى التجربة النحتية المجددة بالرغم من أنهم مصورون فى الاصل ومن ثم تحرروا من القيود المدرسيه للنحاتين المحترمين فتخطوا الحدود التقليدية. أكتشف رودان النحت التأثيرى الذى يخالف الصورة الكلاسيكية للتمثال الذى يجمد الحركة، فلابد للتمثال ليتخلص من الحركة الجامدة وأن يتضمن مجموعة متتابعة من الحركات فى ذات الوقت ليوحى بالحركة تحت تأثير الضوء غير أن ما يتس قد انتقد رودان.

لكونه منشغلاً بالتفاصيل على حساب الكتل الصرحية إذ كان رودان يرى الكل على أساس أنه تجميع للتفاصبل المكونة له بينما يؤمن ماتيس بأن الكل له خصوصية قائمة بذاتها مختلفة عن مجموع المكونات الجزئية لهذا الكل، وقد توصل ماتيس لذلك بفطرته وهو الأمر الذى بنى عليه فيما بعد والترجوبيوس نظريه الجشطالت وتوصل ماتيس بهذه النظرة المتحررة إلى ماسماه الارابيسك حيث تحرر من الكتلة والتفاصيل وأنتج تماثيلا بلا أطراف وبلا ملامح ظاهرة بهدف تأكيد الأقواس الحيوية فى الكتلة بمعنى انه يتحلل كالارابيسك من المنطق التشريحى لنسب أجزاء الجسم والعضلات والعظام التى يلوذ بها النحاتون التشخصيون فى زمانه كأن يغالى فى صياغة الأطراف لتحقيق الدينمية والتوتر مع الإحساس بالتوازن.

وينطبق هذا المفهوم على أعمال حليم يعقوب كما يتضح من شرحنا لهذه الأعمال. يقول ماتيس لتلاميذه ناصحاً: حدوداً والنسب ثم لاتفقدوها ويقول أن النسب الطبيعية تتوارى أمام العاطفة وعلى الفنان أن يبالغ ويحذف كما يريد مع الحفاظ على الشخصية المميزة للتعبير.

نخلص من كل المعايير السابقة والنظريات والقواعد عن البدء فى النحت انفتح أمام المثير الذى أمامك وتبغ التعبير عنه ثم تجاوب مع ما يتفتح أمامك من أحاسيس ومواقف لتكون أنت نفسك فى حالة دهشة واكتشاف تعبيرى حتى ينتج تعبيرك متوافقاً مع مشاعرك التى ايقظها الموضوع الذى تعالجه. وتنطبق تلك النصائح بصورة كلية على شخصية وأعمال حليم يعقوب وكأنه قد توصل إلى عمق المقصد من نصائح ماتيس لطلابه.

ويضيف ماتيس أن النحت يحتاج إلى أكثر من الرسم يحتاج إلى

التغير بالكتله وليس بالشكل ويرى أن التمثال كلما صغر حجمه كلما زادت ضروره مراعاة تكتله.

ويقول هربرت ريد أن قليلين جدا من النحاتين الذين يمكن نسبتهم إلى ماتيس، ولعل حليم يعقوب هو أقرب الفنانين المصريين لفهم نظرية هنرى ماتيس ولتحقيق أفكاره فى أعماله بمنهجه الخاص.

ولكون حليم يعقوب متحررا من التقاليد الأكاديمية المدرسية فى فن النحت فقد مكنه ذلك من القدرة على التحول التقنى والأسلوبى فى نحته تجاوبا مع معطيات وظروف محيطه وحاله مزاجية خاصه . وتتم له اكتشافات فى لغه الهيئه النحتيه من خلال الممارسه فى مراحل العمل ، فحين ينتهى من الكتله النحتيه لتمثال ما . خاصه فى التماثيل الاكبر حجما ، وتحسب لوزنها المنتظر بعد صبها بالمعدن ، يلجأ الى تجزئه التمثال الى نصفيين أو أكثر ، يقطعه وهو شمعى الثقيل بنصل حاد فى مواقع تقل أو تنعدم فيها التفاصيل ، وينحت كل قطعه من الخلف حتى يحتفظ بالسمك المناسب لتماسكها متخلصا من باقى الكتله ، ويسبكها مجزأه ، ثم يعاود لحامها بعد تشطيبها بادوات التنظيف والصقل ، لتعاود هيئتها الكليه ، ثم ينظف آثار اللحام لينتهى من اعداد التمثال فى هيئته النهائيه ، فيثبته مؤقتا على كتله الرخام لتخيل وضعيته ويكسبه اطيافا من الظلال الملونه بدرجات البنى الذهبى ، ثم يتدرج فى الاعتام موزعا على سطوح التمثال بطريقه عضويه مؤثره ، وتزداد ولونه الكتله كلما زاد التسخين وأعيدت كَرّه الطلاء بالكاسيد والمركبات ، وأحيانا آخرى يستخدم مركب الزرنيخ لاضفاء لون الصدأ الاخضر فى تجاويف الكتله النحتيه ، فتعطى إحساسا (إتروسكيا) مؤثرا. وعندما يشعر ان الحاله اللونيه للاكسدة ملائمه لكتله ما ، يتوقف عن تطويرها ويثبتها .

يعطى حليم يعقوب للوقت فرصته للتأثير فى الكتل النحتية ، فالوقت عنده عامل محفز للتخيل ومعاون على اتخاذ القرار ، بعد مراجعة النفس لفترة طويلة.

فحينما تكون مجموعة التماثيل التى يعمل فيها خضراء - لم تجف بعد - يحلو له ان يضعها أمامه ربما لايام طويله ، ويحركها فى إتجاهات مختلفه كل فترة ليحس بها قناعه كانت او للبحث عن ما تحتاجه من تعديل بالحزف او الاضافة ، أو تغيير اتجاهات موضعية فى بعض اجزائها ، أو فى ضبط ملامسها .... عملية متواصلة من التأمل الذى يتخلل مراحل الانتاج الى ان تستقر ارادته ، ويتخذ القرار

الجمال النهائى ، فيذهب بها الى المسبك لتدور دائرة الانتاج بالطريقة التى شرحتها سلفا.

اثناء عملية تفريغ التمثال بعد تجزئته لضمان تخفيف نسبى فى وزنه ، يكتشف الفنان امكانيه الاستفادة من الشكل وسلبيته ، أو سطحه الأمامى والخلفى معا ، فهو أثناء عملية تخفيف الكتله لتصبح مثل الشريحه، يجرى عمليه نحت بالاختزال بدلا من البناء بالاضافه فى المرحله الاولى للتشكيل ، وعمليه النحت هذه لا يفعلها بصوره آليه ، بل يجد نفسه مستدرجا لاعطائها شكلا جماليا ناتجا من تتابع إتجاه أداه الكشط أو الازاحه التى تحدث ما يشبه موجات الخطوط أو الاخاديد الدقيقه، تنساب متوازيه فى تشكيل جمالى أو آخر .

وقد نجح الفنان فى استثمار هذه السطوح فى صميم تشكيله النحتى ، فأحيانا يتعمد ازاحة أجزاء التمثال عن مواقعها الاصلية لاظهار جانب من السطح الخلفى، واحيانا وبالتدريج توصل الى وضع ذلك فى اساس الفكره النحتيه اثناء تشكيلها ، فتوصل الى تكوينات نحتيه صيغت فيما يشبه الشريحه التى تتلوى لتفصح عن فكرته وتكوينه او تجمع بين فكره الشريحه والكتله فى مواقع معينه فى تكوينه للتمثال.

هذه المجموعة من المنحوتات تجمع بين السالب والموجب فى ايقاع موسيقى مفعم بالحيويه وتتخللها احيانا فراغات موحية جعلت تماثيله أقرب الى الشفافية والتحليق، متخففه بصريا من قهر الجاذبية الارضية. وقد انتج تضيفات عديدة على هذا المحور التشكيلى المبتكر والذى توصل اليه من خلال الاكتشاف لضرورات تقنية ترتب عليها بارقات موحيه ، ذلك يدلل على مرونه الفنان وعلى شحذ احاسيسه واكتشافه المستمر من متغيرات العمل وما يطرأ عليه، فالخامة فى حد ذاتها مثيرا يولد احتمالات تشكيلية متجددة، والتقنيه كذلك والافكار الشاردة والمشاهدات فى الحياة والفن كلها واحات فى صحراء الفنان يلتقى فيها بالجديد والمثير والمحرك.

فحين يشكل بكتل الشمع اليابس، يحصل على كتل تختلف عن تلك التى يحققها بالشمع اللين وتختلف عند كل حالة ليونه، وعندما يسكب الشمع السائل يحصل على احساس وهيئه وملمس مختلف تماما - ربما يختار الفنان من بين هذه المتغيرات التشكيليه ما يلائم احساسه فى لحظه التشكيل أو الفكره الماثله فى خياله ويرغب فى تجسيدها بالكتله. وحين يضغط شريحه الشمع على سطح صلب ليحصل منها على بصمه ، يحقق صيغه مختلفه ويلعب بتلك المفردات بالصوره التى تحقق

له مراده الفنى.

وفى فترة من الزمن حينما تكون الموارد المالية قاصرة لا تسمح له بدفع تكاليف السباكة واللحام ، يلوذ بالورق فيرسم دراسات لموديل انسانى كالذى ينحته يتمعن فى صيغه الجسد الانسانى المختزل باستخدام درجات الاسود والرمادى والابيض والفضى دون الالوان - فهو نحات يرسم كنحات ويتصور كنحات ويستخدم ادوات الخدش على سطوح اللون السميك ليحدث تأثيرات وملامس أقرب الى سطح النحتى وتأتى تلك اللوحات الصغيره بمثابه تأملات فى وضعية الجسد البشرى المصغى من التفاصيل ليحاكى الكتله الوهمية على سطح بالظلال وملامس السطوح .

وأحيانا أخرى وجد نفسه يغمر مسطح الورق فى ماده غرويه سميكه بعد تشكيله على ذات الصور فيصبح كالنحت البارز او الاقرب ال المجسم ، ويستعير من طبيعه طى الورق وامكاناته صيغا تشكيليه جديدة ، يستملحها وتستهويه ، فيصنع منها تنويعات عديده ثم يصلبها بالماده الغرويه لتثبت على حالها المراد . ثم طرأ على ذهنه ان يسبكها فأنتج سلسله آخرى من متواليات نحتيه مبتكره تماما ، فيها شخصيته واحاسيسه وبضماته ولكن فى صوره تشكيليه مختلفة وابان الانتهاء من كتابة هذا الكتاب فى الأسبوع الأول من شهر مارس استغرق حليم يعقوب فى تجربه جديدة تماما ، فحين دعاه الفنان أدم حنين لتمثيل مصر فى سمبوزيوم النحت الدولى فى الأحجار الصلبه بأسوان، بدأت تراوده أفكار وتلح عليه تساؤلات، ماذا أعمل فى الأحجار الصلبة وأنا لم أعمل أبدا فى الأحجار ؟ وكأنه قد استغرق فى الحالة المؤرقه التى تسمح بهجوم اللاوعى على الوعى وتشتيته وتمهد للدخول فى دائرة الإبداع المنطلقة خارج الحدود فى دائرة من الفوضى التى لاتلبث أن تولد أنواعا جديدة من القواعد التى ينبغى على الفنانين ممارسة التمرد عليها ، فالفوضى كما يراها انطون إهرنزويج [1] هى المدخل إلى ابتكار أنظمه جديدة فالفنان فى قفزه من حالة إلى حالة قد يبدو فوضويا إزاء التفكير النظامى، ولكن النتاج المختلط لهذه العملية من صميم لغة الفن ومتطلباته . وفى هذه الحالة الاستغراقية توصل حليم إلى صياغة جديدة تماما فنحت أمامه أفقا جديدا فقد استعان بإحدى القواعد الرخامية التى يثبت عليها منحوتاته المعدنية وقد تشققت، وتهشم أحد أجزائها، فجمعها بصوره

(1) Anton Ehrenzweig ; the Hidden Order of Art, University of Colifornia Press Berkeley & Los Angeles 1971

تكوينية جديدة ثم صب النحاس المنصهر على أحد أضلاعها وداخل بعض شقوقها فحقق علاقة جديدة بين ملمس الرخام البارد بعروقه المتميعة وبين النحاس المنصهر الدافيء بفعل الصهر وحصل على كتله نحتية رائعة ثبت على قمتها رموزاً إنسانية مختزلة ليكمل الصيغة الرمزيةوالتكوين الجمالي للتمثال - ووجدته يحاول الاتصال بى كالأسير الذى هرب من زنزانته منتصرا مرددا مقولة أرشميدس أو ما شابه (وجدتها -) كان فى غمرة الفرح أن انفتح أمامه هذا الطريق الذى لن يتوقف وواصل التجربة بالاستغراق فى معطياتها في تمثال آخر بميل أكثر إلى التجديد والتحرر وكنت سعيد الحظ بأن أكون أول من يشاهد ولادة هذه التجربة وتصوير نتاجها البكر.

وهكذا تتوالى الابتكارات والتجارب الابداعية للفنان المتفتح لكل ما يدور حوله أو بين يديه من أحداث عابره يلتقط منها معنى ويبلورها إلى إبداع متجدد.

الحصان والديك

الحصان "المُتديك" - أو المتحول إلى حالة الديك تنفر معرفته ، وذيله الذى يلتف مروحياً كريشات الديك، وتتقوس رقبته لينفر رأسه إلى الأمام كوضع الصياح الديكى، ويقف على رجل واحدة أمامية وينسحب النصف الخلفى فى شكل مروحى ويفتح فمه المستدق كالمنقار ، وينتفخ صدره كالمنقار .

وعند النظر إلى مجموعة الخيول فى تجمعها على أحد الرفوف فى مشغله تراها أقرب إلى سرب الديوك منها إلى قطيع الخيول ، وفكرة التفحص تتردد على لسان الفنان حيث يقول عن الحصان : "إن انفعالاته تشبه انفعالات الإنسان ويمكن أن تكسبه بقطعة سكر ،كما تكسب الإنسان بكلمة طيبة، فهى ايضاً قطعة سكر ،وأنا أؤمن بهذا دائما . . .بل وأتمسك به (١) .

وخيول حليم أقرب إلى خيول الشمال الأوربى الجبلية ذات الأرجل القصيرة والخف الثقيل والأجساد الممتلئة التى تدفعها الأرجل بالكاد، بل وأحياناً مايعمد إلى لصق الساقين الأماميتين فى كتلة واحدة لا ينفصلان، إلا بالكاد فى بعض المواقع، وفى مرحلة لاحقة حلقت الخيول وانقرضت الأرجل، وامتشقت الأجسام ، واشرأبت الرقاب، وتضاعلت الرؤوس التى تئن من العويل ومن الألم فتحولت الخيول من صنوف

١- من حديث مع خالد محمود نشر باخبار النجوم العدد ٣٠٤ اول اغسطس ١٩٩٨ صـ٤٦-٤٧

الدبابات الزاحفة فى مرحلة ، إلى مايشبه الطائرات التى تهم بالتحليق فى مرحلة لاحقة .

المرأة تتقلب فى منحوتات حليم يعقوب

يعالج حليم يعقوب الموديل النسوى بقدر كبير من الاحترام فهو رجل متدين مسالم محب للطبيعة ويعرف قدر المرأة ككائن ، وإن شققت قلبه فستجد بداخله هيكلا مجسى لزوجته الراحلة التى لايفتأ أن يتحدث عنها بكل اعتزاز وحيث تراه شاخصا فى اتجاه السماء ، سيرتها عنده سيرة قدسية لقد كانت سيدة شفافة، حساسة ،صادقة، ملهمه. ومازالت بعد غروبها المادى تحلق حوله فى كل وقت ، ولبناته مكانة ممتدة من هذا النوع الرفيع . اتعكس كل ذلك فى تعبيراته عن المرأه فمنحوتاته النسويه إنسانية بعيدة عن الحسية والفجور. مجموعه منها تمثل لأشكال النسوية الواقفة الملفوفةكأعواد الخرط العربى، يعتمد فيها الفنان على الخط الخارجى الأقرب إلى الحَليات البرونزية المثبتة أعلى قباب المساجد، وتحت الهلال، ولكنها ليست مخروطة متقابلة فى سيمتريتها ودورانها، انما مفتولة، فتعطى إحساساً متداخلاً بين تلك الأشكال التراثية وبين الأعماق النحتية، فهى أقل هندسية وأكثر عضوية من هذه الأشكال.

ومجموعة أخرى من الاشكال النسوية لها طابع حجرى، تجمع بين نعومة جزئيات كالأطباق الصغيرة فى النهود، ومساحات منهوشة بآلة حادة. فى حالة الجر العنيف من داخل الكتلة إلى خارجها، فتحدث مايشبه فعل الزمن الجائر على الصخور الملساء، ملامح وكتل تم شطبها جزئياً أو كلياً، ولم يبق منها سوى النذر اليسير، كمثل حال المنحوتات الصرحية فى واجهات معبد فيلة، والتى هم عليها المسيحيون الأوائل هربا من بطش الروم، فأزالوا ملامحها بطرقات عشوائية، خوفاً من طاقتها القاهرة على الإيمان الجديد ، وكمثل الصروح العملاقة فى أبو سمبل، والرعامسة بالبر الغربى للأقصر، التى سقطت أجزاؤها، أو سقطت كلية بفعل الزلازل، ففقدت كمالها فى أبى سمبل ، وفقدت كليَّتها فى الرمسيوم ، حيث نلمح أجزاءً فى منتهى النعومة والهندام، ولكنها قدت من كتلتها الأم بصورة قاسية .

إنها كالصروح القديمة جرفتها عوامل الزمن، بدون رحمة، فى تصديها للعلاقة بين الفانى والخالد، وأجزاء من هذه المجموعة تشبه الزلطات التى نرى فيها مايشبه البصمة الدائرية التى تنفر من وسطها شكل العدسات المحدبة ، تحيط بها خطوط دائرية، وأقواس تشبه عملية ختم

العجين ، كتل تعانى من حالة نحر عظيم خلّدة السائل المعدنى المنصهر.

المصادر النفسية والمرجعية لفن حليم يعقوب

وكأن الرياح تعصف فى وجدان حليم يعقوب، هدوؤه، ووداعته، وتسامحه، وصبره كل ذلك يكتم فوهة رياح عاتية . كل أشكاله -ماعدا القليل منها- يعانى من هبوبها ،فترتد عناصرها إلى الخلف، بينما تهم إلى شق هذا التيار العاتى فى حركة مقاومة إلى الأمام، وهذا مايجعله- مع الفارق الأسلوبى الواسع - فى إطار يشترك فيه مع محمود مختار فى رائعته "الخماسين"

كالموسيقى التى تتعامل مع عائلتين متباينتين من النغم ، يولد التوازى بينها العلاقة المركبة الموحية للحن.

وهو يشعر بذلك فى قرارته دون أن يدرى، ولذا فإنه حين يتحدث عن دوافعه للعمل يقول :"أحياناً أشعر أنى غير موفق ... وهنا تلازمنى لحظة صمت طويلة، أظل أنظر خلالها الى أعمالى - التى أحب أن أضعها أمام عينى، حتى يناجينى (صهيل حصان ، أو صرخة امرأة)[١]

وبالرغم من تحرر حليم يعقوب فى منحوتاته بقانون النسب، إلا أن مرجعه تشريحى، إذ يخضع تفاصيل الكتلة إلى أصول تشريحية، دون الوقوع فى الحرفية المدرسية، وضغطات أصابعه على الشمع اللين تؤكد الرقبة من الرأس، والصدر من الخصر والأرداف من الفخذ، من الساق، من الكعب، ومشط القدم، وكذلك الحال فى التعبير عن تضاريس كتلة الحصان أو الطائر . إنه يعنى كثيرا بالقيم التشريحية، مع الاحتفاظ بحريته فى المبالغه لصالح التعبير.

وهو مولع بالفن الأوروبى، فى عصر النهضة على وجه الخصوص، كما سبقت الاشارة فلديه صور لرسوم ومنحوتات مايكل أنجلو، ومجموعة النهضيين، والأجيال اللاحقة عليهم، يؤنس نفسه بها ،ولا يخفى إعجابه بقدراتهم المعجزة فى التعبير، ويشير إلى العبقرية فى تجسيد الأيدى والأرجل والأوجه، التناسب والروعة والتشريح، وفى الوقت نفسه يطوف فى مجموعة من الكتب الضخمة التى تضم أعمال هنرى مور، التى تمتاز بالتكتل مع إعطاء الفراغ والمحيط الخارجى للكتلة اهتماما، مماثلا . فى اختزال يخرجه من دائرة الواقعية ، ومن التأثيرية، لصرامة وتحديد الكتل وعدم اهتزازها ، ويبعدها عن التكعيبية، لأنها عضوية أكثر منها

١- من نفس الحديث السابق " أخبار النجوم" ١٩٩٨/٨/١.

هندسية تركيبية . فمصدر منحوتات "مور " يكمن فى أشكال العظام والصخور والزلط، فضلا عن سلطان النحت المصرى والمكسيكى فقد تجنب مور المصدر الذى هيمن على النحت الأوروبى، من خلال عدد كبير من مبدعيه؛ كيرانكوزى، وموديليانى، وبيكاسو، ومانيس، وبراك، وغيرهم ، ولاذ بالفن المصرى والمكسيكى ليؤكد الصرحية والصراحة .

وبالرغم من أن نحت "مور" مصدره الأكبر عناصر الطبيعة المشار إليها، بصفاتها العضوية التى انعكست على كتله النحتية ، إلا أن لمسة الفنان وبصمات أصابعة لم يكن لها دور أساسى، وإنما أختزل الفكرة المعمارية للنحت فى حدود تقترب من خط التجريد، وذلك بمقارنته بنحات مثل جياكوميتى الذى أعطى لملامس الأصابع أولوية خالصة فى تشكيل منحوتاته الممشوقة، ذات الأقدام الراسخة، والرؤوس المفرطحة الصغيرة .

تداخلت كل تلك المعطيات الاسلوبية فى أعمال حليم يعقوب، ففيها عناية كبيرة بالتشريح كمرجعية، وبالكتلة المختزلة وبصمات الأصابع، هذا التداخل فى مرجعيات ومثيرات حليم يعقوب قد استبعد بصورة كامله الأساليب الهندسية أو الحسابية، التى تقدم المنطق الشكلى والتوازن الحسابى على الانسياب العاطفى، وقدر من التلقائية والعشوائية أحيانا ، فهو يحترم فعل الصدفة، ويقدر ضربات الحظ، حيث يكون المزاج عاليا حيث تتفتح أمامه أبواب الإلهام، وتتولد بين أصابعه صياغات تُشبعه .الاتزان والإيقاع فى منحوتات حليم يعقوب.

الاتزان والإيقاع فى منحوتات حليم يعقوب

ولحليم يعقوب منهجه فى تحقيق التوازن دون الوقوع فى المكملات الشكلية التى يلجأ لها بعض النحاتين، فهو يتخلق مع وأثناء التشكيل، واختيار البديل الأنسب ، وهو لا يحسب توازن الكتلة النحتية وحدها، بل يوفقها مع القاعدة المرتقبة لحملها، حيث يشكلهما معا، ومن ثم جاءت العلاقة بين التمثال والقاعدة، فى أعماله مفتاحاً لقراءة جانب هام من فنه، وهو تحقيق التوازن من خلال الكلية العضوية بين التمثال والقاعدة ، إذ يزحف التمثال على القاعدة، أو ينفر عنها ، أو يتكور فوقها، ويجلس عليها وكأنها مقعد، فى حركة استعراضية، ومع التسليم بأن حليم يعقوب يصوغ كتله النحتية وهو فى حالة من الاستغراق العاطفى، وقدر من الشفافية والتلقائية، والكثير من الجرأة، فإنها تعكس سيطرة مدهشة على التوازن غير التقليدى .

وهذا هو ما ينتجه الإيقاع الداخلى الكامن فى معجزة خلق الإنسان

والذى كفل للفنان البدائى، والفطرى، والفصامى، والطفل، القدرة على تحقيق التوازن دون معرفة قواعد التصميم، وبنائيات الأشكال والكتل والألوان، إنهم مثل يعقوب، يستدعون اللاوعى والإيقاع الداخلى ليحقق لهم المعادلة الصعبة .

وقد مر بهذا التشكل الأسلوبى فى مراحل متقاربة ، كما يعتبر مرجعياته التى أشرنا إليها رواسى يحوم حولها، يغادر إحداها إلى الأخرى، مع بقاء رحيق الأخريات منسحبة، ثم يعاود التواصل معها بعد فترة، فيضيف إليها ما اكتسبه من خبرات وأحاسيس وهكذا .

ومن اليسير أن نجد مجموعة تطور المرأة تتقلب فى تيارات أسلوبية تتراوح بين أشكال العظام والزلط والكتل المتجاورة ، التى تكمل بعضها البعض ، وهما مصدر الإلهام والصيغة التى بلورها هنرى مور إلى الكتلة السامقة، مع تفاوت الانتفاخات والانبعاجات ، والتفاف الأجزاء ، والصقل الشديد لسطحها ، والتى يتأكد فيها صفة احترام التكوين التشريحى فى الكتلة، وفى خطوط التحديد الخارجية للتمثال ، أن الكتلة الطائرة عن القاعدة التى تنبض بالحركة فى روح تأثيرية وشفافية ملموسة، إلى المكونة من شرائح مثناة ومجعدة ثم، سُبكت فى النحاس ، والتى يعنى كثيرا فيها بملامس السطح المتدفق ، والطيات الظاهرة ، واتجاهات خطوط المحيط الخارجي للتمثال، وهى إما جالسة فى كتلة معمارية . أو ممشوقة فى وقوفها كالخرط العربى، أو معجونه ، أو مترجمة من سطح كالشريحة تتلوى بحذر لتكوين الفكرة ، أو فى حاله قهر شديد كمن نجا من قصف إشعاعى أتى على مابه من سوائل، فتحول إلى هيكل آيل للسقوط .

وما ينطبق على تعبير حليم يعقوب عن المرأة ينعكس بكل وضوح على موضوعاته الأخرى الأثيرة، خاصة الحصان والفارس والطائر .

أما منحوتاته البارزة فهى - فيما أرى - أقل مستوىً من نحته المجسم، ومن رسومه التى يغلب عليها الأبيض والأسود وهمسات ملونة على استحياء . تمثل تحليلا للموديل البشرى فى صياغات متعددة ، فالنحت البارز أقرب إلى شكل الحفريات التى تآكلت بفعل الزمن ، اللوحات الصغيرة التكوين، محكمة ولكنها أقل إقناعا وإثارة للفكر والنظر، ولا ترتقى أعماله الكبيرة من النحت البارز إلى مستوى منحوتاته المجسمة التى تتمتع بطاقة فياضة من الوحدة والحيوية .

نماذج
من أعمال
الفنان
حليم يعقوب

المجموعة الأولى

بانوراما المشوار الفنى

زيارة لمرسم الفنان

فى مجموعة الصور التالية نبدأ بالرفوف الرئيسية فى مرسم الفنان حيث نشاهد أعماله الخزفية المبكرة فوق الرفوف وهى أشكال لطيور انسيابية أشبه بالأوانى المنفذة علي دولاب الفخار.

وداخل الرفوف احدى عشر خانة يستعرض فيها الفنان مراحله الفنية المتعددة ، ففى كل خانة بانوراما للفرسان والنساء والطيور الفرسان والحرائر والسبايا مع التطور أو قل التقلب الأسلوبى للفنان.

إن تأمل تلك الرفوف متعة ذهنية رائعة.

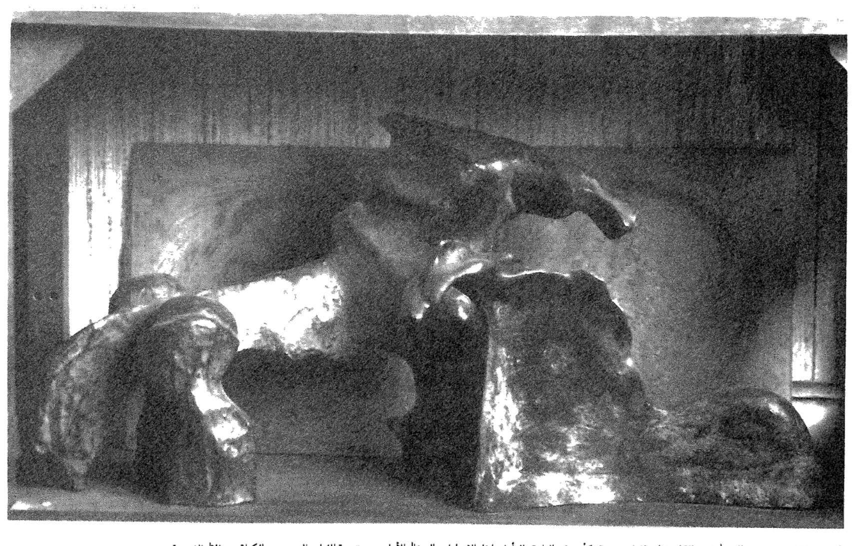
وفى الصفحات اللاحقة صورا مقربة لكل خانة من أرفف العرض للفنان كل منها يحمل ملامح مميزة لتجربة نوعية أو لموضوع تعبير مخصوص.



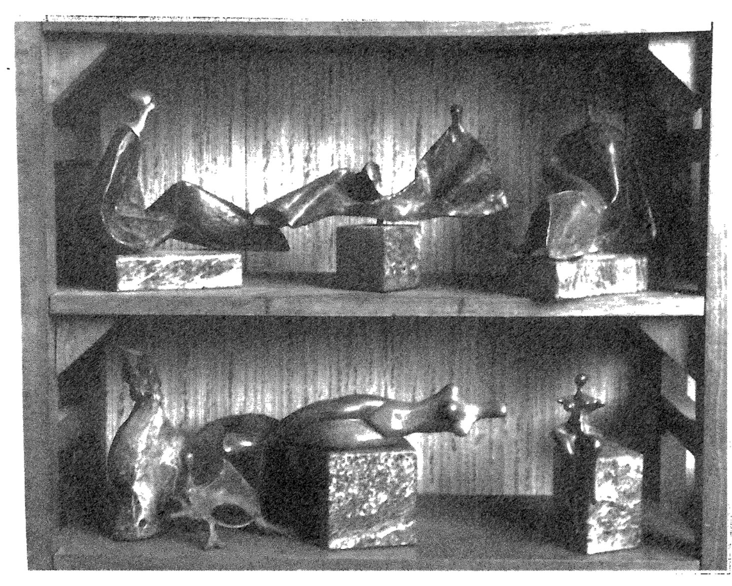
شكل رقم (١) الرسوم الرئيسية فى مرسم الفنان حليم يعقوب توضح تحولاته الأسلوبية وموضوعات التعبير



شكل رقم (٢) تعبيرات بالبرونز عن مستطوع المرأة فى أقصى اليمين نلاحظ ملامح فرعونية وفى أقصى اليسار تأثير تعبيرى مفعم بالحيوية.



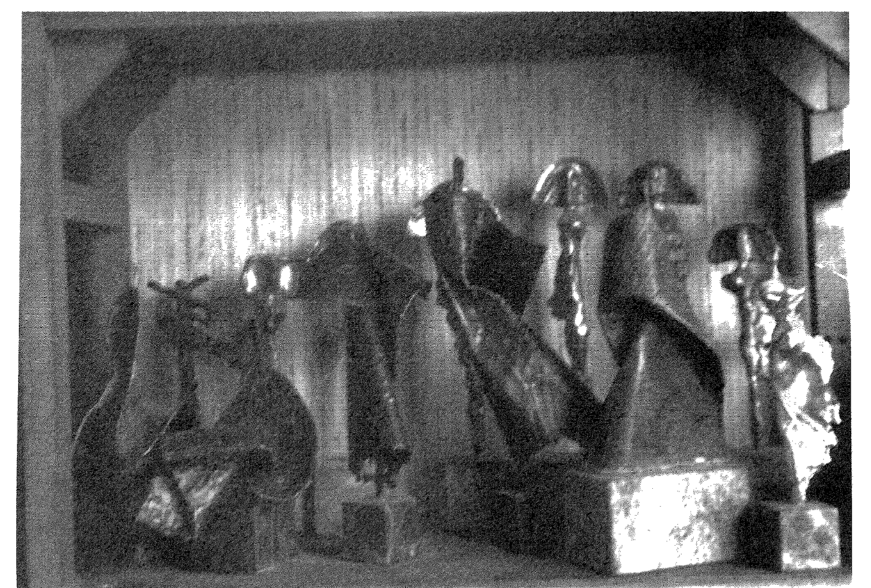
شكل رقم (٣) مجموعة من الخيول فى حالة استقرار ولفتات حيوية وكأنهم فى الراحة والتأمل داخل الاسطبل . التمثال الأمامى من تجربة الفنان بالتعبير عن الكتلة من خلال الشريحة.



شكل رقم (٤) تعبيرات يغلب عليها الطابع الرومانسى عن جسد المرأة الجالسة والمستلقية - المجموعة العليا من التشكيل المختزل للكتلة بالشرائح والرف الأسفل التكتيل بالنحت المجسم.



شكل رقم (٥) مجموعة من التماثيل التي تعبر عن المرأة بأساليب تتراوح من بين التأثيرية والتعبيرية. نلاحظ قدرة الفنان المتميزة على اختيار القاعدة المناسبة للتمثال من حيث الحجم والارتفاع لتتناسب تماما وتكمل الكتلة



شكل رقم (٦) مجموعة متميزة من التعبير النحتى للفنان عن موضوع الأنثى ذات الملامح والهيكل الفرعونى بأسلوب تأثيرى معبر. توضح هذه المجموعة من الأعمال النحتية اتساع قدرة الفنان على التنويع كالعزف المنغم على آلة واحدة، فالموضوع واحد والمصدر التراثى واحد ولكن التنوع شديد ومبتكر.



شكل رقم (٩) مجموعة حديثة من المنحوتات الصغيرة للمرأة الجالسة، أتم الفنان تشكيلها بالشمع ووضعها فى مرمى بصره لفترة قبل الشروع فى سبكها فى المعدن، يعمد الفنان الي صياغة الشمع بلون أقرب الى لون البرونز ليعطيه صورة لشكل التمثال النهائى ويضعها علي قواعدها ليتصورها كاملة أثناء التشكيل



شكل رقم (٧) الخيول والطيور
والكائنات المتحولة فى أحد
رفوف مرسم الفنان



شكل رقم (٨) السبايا - نسوة في حالة أسر قاهر ومعاناة شديدة من منحوتات الفنان التي تعكس مرحلة من مراحل تجربته الحياتية في فترة فقدانه زوجته الحبيبة وشعر وقتها انه مكبل غير قادر [illegible]ها من براثن القدر. صدق التعبير وولادة الكتل من [illegible] المعاناة المعاشة

المجموعة الثانية

الحرائر والسبايا

تجربة عاشها الفنان بصورة تراجيدية حينما باغت الموت زوجته الحبيبة الاقرب الى القديسة منها الى البشر، رعته كما راعت ابنائها بأجنحة الحنان والرحمة - وظللته بنظرتها الحكيمة وتنبؤاتها المتحققة، باغتها مرض مفاجىء وسرعان ما سحب الحياة منها، فوجد الفنان نفسه فى صراع من مرضها - صراع يائس أمام قدر قاهر ، ثم صدمة غروبها واذ به ينحت مجموعة من التماثيل تعبر أصدق تعبير عن معاناة الفنان، وفيما أرى كان نحت هذه التماثيل معادلة تعويضية عن الجنون الذى كان الفنان معرض له ازاء هذا الحدث الجلل فى حياته.

هذا هو الفن معادل مسالم للموت وللجنون. وسجل خالد للعواطف الانسانية وبمقدار الضغوط وبمقدار الصدق، يرتفع الفن وتخلد آثاره.



شكل رقم (١٠) امرأة تراجه القدر - كتلة نحتية عنيفة فى هيئتها وتعبيرها



شكل رقم (١١) تمثال بالغ التعبير عن امرأة مكبلة بدون سلاسل - لاحظ تشنج العضلات وتكتلها وانحناءات الجسد المتصلبة



شكل رقم (١٢) زاوية أخرى من تمثال السجينة المصور فى الشكل رقم (١١)



شكل رقم (١٣) امرأة فى مواجهة الكون - تكلس الجسد - وتصخر وبرزت منه حراشيف ديناصورية لتواجه أنواع القهر والمعاناة



شكل رقم (١٤) زاوية أخرى من نفس التمثال المصور فى الشكل رقم (١٢)



شكل رقم (١٥) فينرس المتحجرة - أجحاف الرقة والجمال، والإنسانية فى المرأة. حرلها الي كائن متحجر شاهد على الظلم والقهر



شكل رقم (١٦) فينـوس
المتحجرة عن زاوية أخرى



شكل رقم (١٧) الجـالسـة ..
هدوء وتأمل مســالم بأسلوب
تأثيرى شاعرى لا يخفى مسحة
الحزن المأساوى



شكل رقم (١٨) صورة من زاوية
أخرى لتمثال الجالسة المصور فى
الشكل رقم (١٧)



شكل رقم (١٩) امـرأة فى حـالة استعراض بهلوانى مملوء بالثقة التمثال ارتفاع سنتيمترات قليلة ولكنه صرحى وقد عمدت عند تصويره أن اعبر عن هذه السمة (الصرحية) التي عالجتها فى النص باسهاب

المجموعة الثالثة

المنمنمات الصرحية

من المفارقات اللافتة ان الأعمال الصرحية بحجمها المادى التي عملها أو شارك فيها حليم يعقوب فى مدينة جدة علي سبيل المثال، تفتقر حقا من الوجهة البصرية الي سمات الصرحية. وعند تصغيرها تصبح أكثر اقناعا وإحكاما.

بينما نلاحظ - وهذا وجه المفارقة - ان تماثيله الصغيرة التي لا يتخطى بعضها السنتيمترات المحدودة ربما خمسة سنتيمترات فى ارتفاعها لها حضور صرحى.

ومجموعة الصور التالية توضح هذا المعنى بكل وضوح فهى لطيور يتراوح ارتفاعها فى الواقع المادى بين اربعة وستة سنتيمترات ولكنها تهيمن علي المشهد من حولها وكانها انصاب ميدانية عملاقة.



شكل رقم (٢٠) تمثال ارتفاعه فى الواقع أربعة سنتيمترات يهيمن علي المنظر من حوله وكأنه تمثال ميداني عملاق



شكل رقم (٢١) الديك البرونزي يوقظ المدينة كلها رغم أن ارتفاعه لا يزيد عن خمسة سنتيمترات



شكل رقم (٢٢) الديك المصور فى صورة ٢١ يلح على اثبات ذاته فى مراجهة المدينة النائمة



شكل رقم (٢٣) بعد ان ايقظ المدينة وصارت صاحبة رفع ذيله ومعرفته مزهوا بما فعل لتمثال آخر منمنم لحليم يعقوب



شكل رقم (٢٤) وكأنه واقف للمصور ليلتقط له صورة نفس الديك المصور فى شكل (٢٣) من زاوية أخرى

المجموعة الرابعة

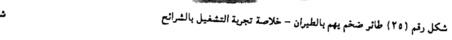
الخطوات الأخيرة في المشوار الفني

ابان كتابة نص هذا الكتاب - أجريت عشرات اللقاءات بمرسم الفنان في متابعات شبه يومية علي مدار شهور طويلة امتدت من سبتمبر ١٩٩٨ وحتى آخر أيام الطبع فنعمت بفرصة نادرة لقراءة حقيقية وحية لتجربة الفنان وشخصيته ودوافعه ومثيراته، وتقلباته المزاجية وتحولاته الأسلوبية.

وفي الصفحات التالية، تسجيلا مصورا لآخر اعمال الفنان حتى نهاية طبع الكتاب - آخر مارس ١٩٩٩.

وهي سجل معبر عن المداخل الإبداعية التي سيطرقها لسنوات تأتي - مما يجعل من هذا الكتاب تعبيرا حيا عن تجربة الفنان يشتمل حتى على ارهاصات المستقبل القريب.




شكل رقم (٢٥) طائر ضخم يهم بالطيران - خلاصة تجربة التشغيل بالشرائح

شكل رقم (٢٦) الطائر الصياح ينفض الماء عن أجنحته وذيله ليهم بالطيران خارجا من الماء - شمع قبل السبك - ارتفاع ٥٠ سم



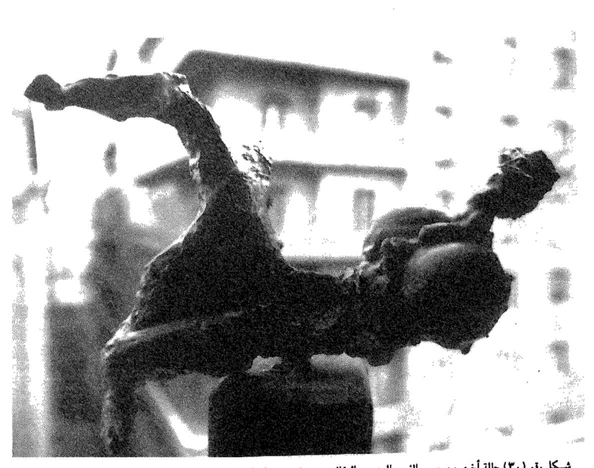
شكل رقم (٢٧) الحصان يتحول إلى الديك الصياح «الحصان المتديك»



شكل رقم (٢٨) الحصان الجامح يتمرد على السجن العمرانى فى المدينة المزدحمة



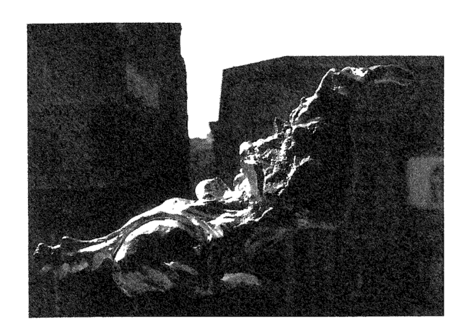
شكل رقم (٢٩) حصان يواجه خصمه - المدينة المزدحمة فى غضب وتهديد

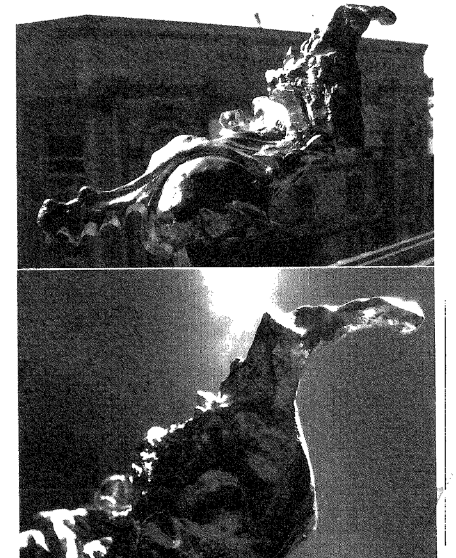


شـكل رقم (٣٠) حالة أخرى من جموح الفرس المتمرد والتفاف جسده فى حـــركة انتحـــارية - أقرب ما يكون بكروكيات ودراسات أساتذة النهضة دافنشى وانجلو وديدر . شمع لم يسبك بعد



شكل رقم (٣١) زاوية أخرى للحصان الجامح نشعر وكأنه يثير غبارا ودخانا من فرض تمرده. شمع لم يسبك بعد

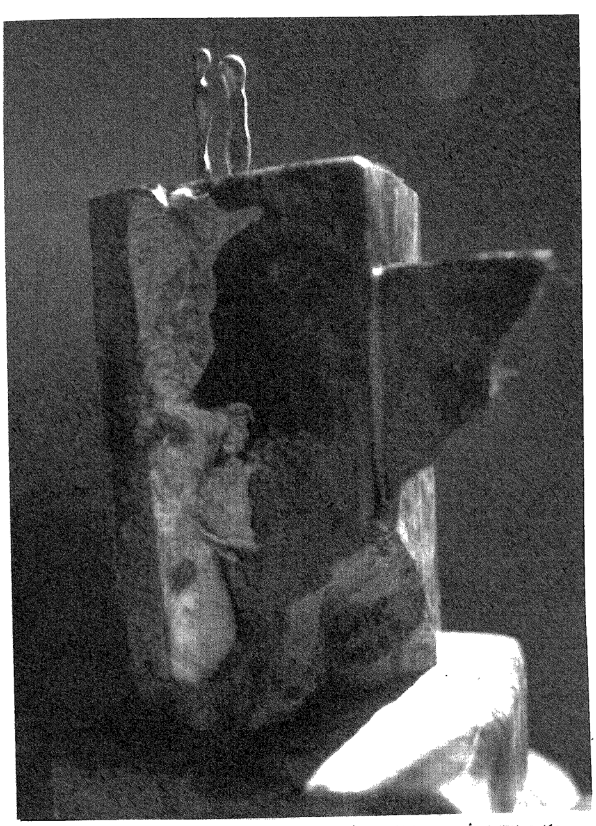




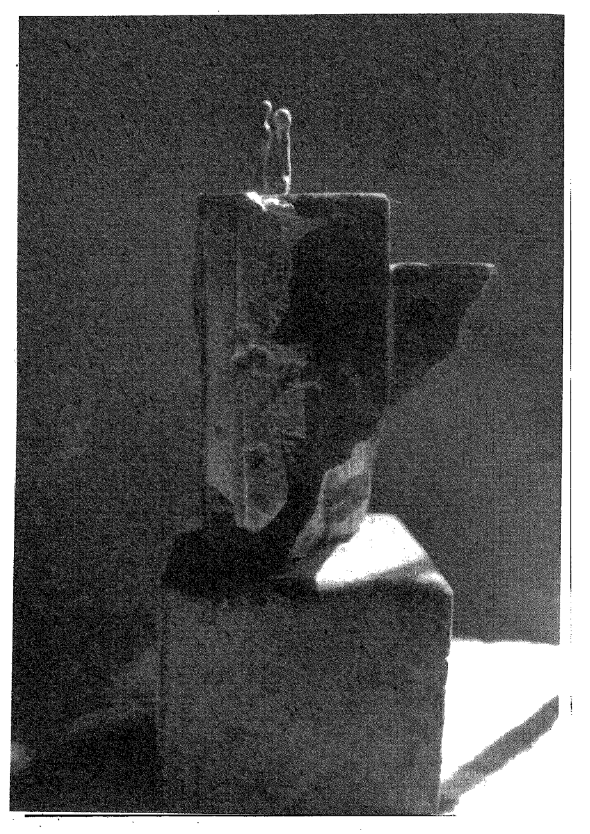
شكل رقم (٣٢) الحصان الجامح فى أوضاع ثلاثة نلاحظ التأثير الانطباعي فى التشكيل - اهتزاز التفاصيل لتأكيد الحركة كما نلاحظ قوة التعبير الدافقة فى اندفاع الحركة الى أعلى والتواء الجسد



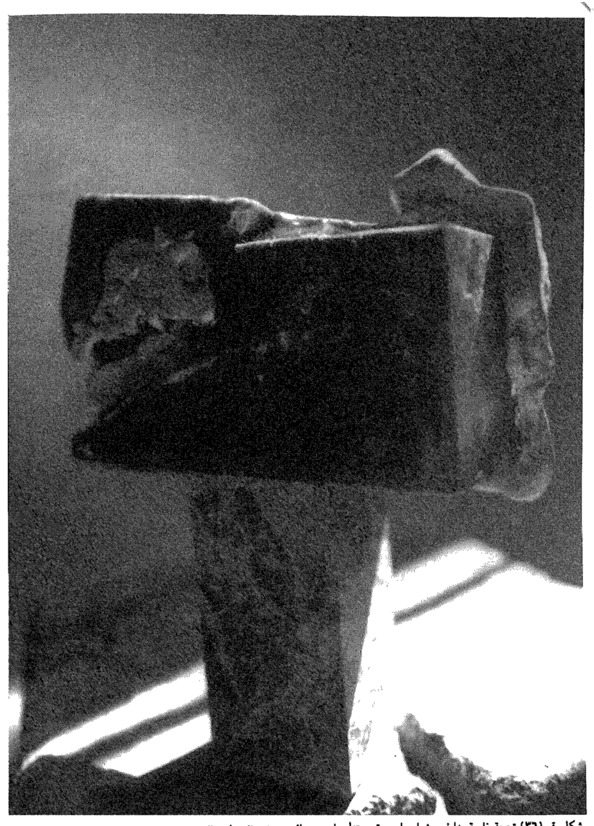
شكل رقم (٣٣) تشكيلات شمعية جديدة تباديل تشكيل العنصر الواحد فى دفقات ابداعية متواصلة – فى الامام تمثال صغير مسبوك فى البرونز. فبراير ٩٩٩



شكل رقم (٣٤) زاوية أخرى توضح ثراء الكتلة للتمثال المصور فى شكل رقم (٣٥)



شكل رقم (٣٥) نموذج آخر يستثمر فيه الفنان تفاعل خامة الرخام مع النحاس فى صلب التشكيل وليس بعلاقة التمثال بالقاعدة.



شكل رقم (٣٦) تجربة خاصة جدا فى مشوار حليم يعقوب تدل على روحه المتجددة. رخام مطعم بالنحاس - مارس ١٩٩٩

الفصل الثانى

« حليم يعقوب .. وفن تمثال الصالون»

محمود بقشيش

تمهيد.

الانتماء إلى الجسد.

استجابة ثم اعتراض!

مساحة للحلم.

موضع فى الخريطة!.

حـــــــوار.

تعليق الفنان.

جولة فى متحف حليم!

الحصان وتجلياته.

الحمــــامــه.

الطائر المهاجر.

ظهوز مباغت للرجل!

رقصة تحت القمر.

قلادة من الفضة.

حليم يعقوب .. وفن تمثال الصالون

الفنان حليم يعقوب هو المثَّال المصري الوحيد - حسب علمي - الذى تَرَكَ - مختاراً - أدوات النحت والتجسيم واكتفى بالأدوات التى وهبها الله إياه : الأصابع والبصمات. واختار لها خامةً تُعبِّر عن صاحبها ، بنفس القدر الذى تُعبِّر به عن موضوعاته المختارة. اختار مادة الشمع لأنه يستجيب لحرارة اليد فتزداد ليونته ويستجيب لضغط الأصابع والبصمات. ويتجسَّد «الشكل» بأقل ما يمكن من لمساتٍ بارعة وحاسمة فى آنٍ واحد. وهو دائماً شكلٌ إنسانى أو حيوانى.

اختار من الإنسان أنثاه واختار من الحيوان : الخيل، يلتقط منها ما يوحى بَعطر الأنوثة. لهذا تحفل كُتَلُهُ بالخطوط المتموجة المفعمة بالحيوية، تاركاً لمصادفات الوهلة أن تسهم بدورٍ فى سياق العمل الفنى.

الانتماء إلى الجسد

وهو ينأى بفنِّه وشخصه عن المشاركات الدعائية والحزبية التي يرحب بها بعض الفنانين ويرون فيها وصولاً سريعاً إلى جمهورٍ عريض، كما ينأى بشخصه عن صنّاع الاعلام ونقاد الفن. لهذا يبدو أقرب إلى شخص الناسك المتعبد المنعزل. ومثلما يضطر الناسك إلى العزلة الصامتة حتي لا يتعكر صفو نفسه بأى مؤثر يلوذ «حليم» بخامته الرقيقة، يحتضنها بإحدى قبضتيه وبلمستين أو ثلاث يكون الشكل قد تحقق. وهو يبدأ «عناق العشاق» مع خامته بغير سابق تدبير.

ويترك للوهلة الخاطفة والمصادفة السعيدة أن تسوقه إلى ذروة الاكتمال! لأنه عاشق لتلك الوهلة المشتعلة فإنه يحرص على أن يحتفظ بها ليظل حضورها متجدداً فينقلها إلى مادة أثبتت تحدِّيها للزمن وأبقت داخله وما تزال تحفاً فنية من كل ثقافات العالم، إنها خامة البرونز .

وإذا كان حليم يعقوب يشبه - فى جانب من جوانبه - الناسك المتعبد فهو يشبه - فى جانبٍ آخر - كائنات منحها الله القدرة علي أن تبدع بالغريزة: مثل النحل والطير!

استجابة ثم اعتراض!

تثور بين حين وحين موجة من الخلاف بين الشكلانيين الذين ينحازون إلى التجريد وبين الباحثين عن المضمون الإنسانى الذين ينحازون إلى التشخيص. ويبدو أن «حليم» قد تأثر فى البداية بدعوة الشكلانيين فأقام معرضاً كاملاً سنة ١٩٩٢ بالمركز المصرى للتعاون الثقافى الدولى. ضمَّ معرضه تجارب متنوعة فى التكوين الشكلى المجسَّم والمجرَّد ، دون أن يتنازل عن الأداء العفوى الذى يُميِّز أسلوبه الشخصى. استعان بشرائح عشوائية من الورق، شكَّل بها علاقات استعرض بها مهاراته فى اصطياد الدرجات الظليَّة والضوئية وغطَّاها بسائل الدريتون الصمغى ثم غطَّاها أخيراً بالبوليستر ليحتفظ بتضاريسها مثبتةً فيخالها الرائى - للوهلة الأولى - مجسَّمات جصيَّةً. لم يكرر حليم هذه التجربة ولم ينتج من الأعمال بعد ذلك ما يمكن إدراجه فى إطار التجريد الخالص لأنه - أى التجريد - يفتقد إلى ما يحرص عليه حليم - حسب تعبيره - وهو المضمون الإنسانى.

مساحة للحلم

بحكم الخبرة وحكمة الزمن يدرك «حليم» إنه لا وجود لأسلوبٍ فنى جامع مانع. لهذا اختار لنفسه ما يمكن وصفه - مجازاً - بطريق «البين بيْن».. حيث يتشعَّع الشكل المرئى بالتحولات المستمرة التي لا يتيحها إلا الحلم، فنرى المُهْرَ وقد تحوَّل بالإيحاء إلى ما يشبه الطائر وما يشبه الثعلب فى آنٍ واحد. ويتحول الفارس المسيطر إلى فارسه. أمَّا الفَرَس ذاته فإنه ينتظر منا أن نستكمله، كما فى تمثال بعنوان : فارس - علي سبيل المثال - إن تماثيل حليم الصغيرة التي تصلح تماماً للأماكن المغلقة أرى أن بعضها يقدم نماذج أولية، لافتة لتماثيل الميادين. وفى سياق «التحولات» و«البيْن بيْن» يمكن للمشاهد اكتشاف كثيرٍ من النماذج. منها على سبيل المثال ما يشبه محاولات الجمع بين الأجزاء

المجرَّدة والكليات المألوفة . وكأنه - نظرياً - يحاول أن يثبت لنا مقولة : «إن الكلَّ ليس مجموع أجزائه».. ففى تمثال : «طائر» تشكَّلت أجزاؤه من شرائح معدنية مقوَّسة لا تفضى بالضرورة إلى الشكل الذى طالعنا به. وفى عملٍ آخر تتلاحق موجاتُ أشبه بطيات الثياب. فى صعودها تنتهى إلى ذروة هى إيحاء برأس وفى هبوطها تمتد - فى لحنٍ مفرد - صوب قاعدة التمثال.

وليس مهماً بعد ذلك أن ندرك أن هذا الصوت المنفرد ساق لامرأة. وحقيقة الأمر أن الفنان أراد لنا ما أراده لنفسه وهو أن نسمع بعيوننا لحناً راقصاً يتجسَّد في طيف امرأة تبثُّها المثَّال فى مادة البرونز المصقول، ونتمنى لها نحن أن تخاطب حَوَاسَّ الناس فى فضاءٍ متسع - إن وجد - فى مدينة القاهرة!

موضع فى الخريطة!

لو تأملنا حركة الفنون الجميلة بمصر، منذ سنة ١٩٠٨ حتي الآن - بمنظور عين الطائر - سنجد تيارين متعارضين أو متكاملين - إن شئت - أولهما يمثل إبداعاً متأثراً - بدرجات متفاوتة بالمنجز الجمالى للإبداع المصرى القديم. ويتسم هذا التيار بالميل إلى البناء ووضوح معالم الشكل. أمَّا التيار الثانى فإنه يرجِّح - بشكل عام - المعنى على المبنى حتى وإن بدا المظهر خشناً. من رموز البناء: محمود مختار، جمال السجينى، محمود سعيد، آدم حنين وبيكار وحسن سليمان ومحمود موسى.. وغيرهم . ومن محطمى البناء الفنانون : راغب عياد وكمال خليفه ومنير كنعان وزكريا الزينى وفاروق حسنى، أمَّا «حليم يعقوب» فإنه وإن كان أقرب إلى التيار الثانى فإنه يتميز بأناقة تيار البنائين. فى لقاءٍ أخير معه بادرنى - دون سببٍ مباشر - بالحديث عن عظمة النحت المصرى القديم وأطلعنى على مجموعة من التماثيل التى استلهمها من ذلك الفن، محتفظاً - كعادته - بدور اللمسة والبصمة وحرارة العجالات

وعفويتها في التشكيل. بدت لى تلك الأعمال وقد كَسَرت هيبة الصروح القديمة وخلعت عنها أسطوريتها وانتقلت إلى منطقة الغناء السهل البسيط، تلك البساطة التى يتسم بها حليم يعقوب شخصياً.

حـــــوار

لأنه من المستحيل لأى ناقد أن يقدم نصاً مطابقاً لإبداع الفنان فستظل دائماً مساحة فارقة بين النص المكتوب والنص المرئى. قد يقرِّب المسافة بينهما تدخل الفنان لتوضيح ما قد غاب عن الناقد من معلومات ضرورية. وهذا ما دفعنى إلى إطلاع الفنان حليم يعقوب على هذا النص التمهيدى لاستجلاء ما قد غاب عنى. هذا من ناحية ومن ناحية أخرى أرى إنه من حق القارىء أن يشارك فى الحوار حرصاً على الإمساك بالحقيقة. بهذا المنهج يشارك ثلاثة أطراف فى تشخيص الحالة الإبداعية للفنان «حليم يعقوب». تلك الأطراف هى: الناقد والقارىء والفنان نفسه الذى قدَّم لى ملاحظات مكتوبة على النص التمهيدى. وأقدمها حرفياً للقارئ لتحفيزه إلى تكوين وجهة نظرٍ مستقلة قد تساعد فى اكتمال الحقيقة وحتى لو لم يستطع القارئ فليطمئن.. ولحسن الحظ فإن الحقيقة فى الفن فى حالة انتظار دائم!

تعليق الفنان

تحت عنوان (التدريبات) قال حليم يعقوب موضحاً مرحلة الاستعانة بالأوراق: «قمتِ بعمل بعض التدريبات الورقية فى عام ١٩٩٤. وكانت غايتى هى الإمساك بأسرار الخامة الورقية وحدود إمكانات التعبير بها وإمكانات «التعبير الأوَّلى» أو «التحضير» للتماثيل البرونزية. كان من نتيجة تلك المحاولة ستة عشر تمثالاً عرضتها سنة ١٩٩٦ فى قاعة اكسترا.

وتحت عنوان : «التجريد» أوضح قائلاً : كنت قد هجرت التجريد بعد إقامة سلسلة متعاقبة من المعارض خلال الستينيات فى معهد جوته. ولم

يكن تعلقى به فى البداية بسبب ما كان يدور فى مصر من معارك بين التجريديين والتشخيصيين بل بتأثير بعثتى إلى سويسرا (من نوفمبر ١٩٦٤ حتي يناير ١٩٦٨).. ببساطة تركت التجريد لأنه لم يكن الأسلوب المناسب لى للتعبير عما يجيش داخلى من مشاعر. ومن ١٩٦٨ حتي سنة ١٩٧٦ كنت مشاركاً للفنان صلاح عبد الكريم فى تصميم وتنفيذ سبع تماثيل ميدانية بالسعودية، كانت معظمها ذات شكلٍ تجريدى بما يتلاءم مع متطلبات العمل النحتى / المعمارى فى المملكة السعودية .

وكما تعلم فإن المجسّمات ذات الطابع السياحى تكون حرية الفنان مقيَّدة بشروط المؤسسات المنتجة.

وتحت عنوان (إدراك) قال: أدركت بعد تلك المرحلة أن التعبير الحر عما يجيش فى النفس هو ما يناسب طبيعتى. ولقد انحزت انحيازاً كلياً إلى فن النحت منذ سنة ١٩٨٧ حتي الآن وليس لى عمل سواه. وكان لابد أن اختار خامة طيِّعة لكي أبدأ بها. طرقت باب خامة الطين ولم تطربنى مثل خامة الشمع/ اللينة/ التى لا تتغير تغير خامة الطين. ولأن أدائى سريع فى إظهار الشحنة الانفعالية، لهذا لا أخشى عليها من التغير، تظل على حالها محتفظة بآثار الأصابع والبصمات.

جولة فى متحف حليم!

الحصان وتجلياته

دخلت حيوانات وطيور وأجساد ووجوه ونباتات تاريخ الفن باعتبارها روائع تقاوم النسيان وارتبطت ارتباطاً مستديماً بمبدعيها. وما يكاد يذكر اسم الحيوان أو الطير أو النبات حتي يلمع فى الذاكرة اسم الفنان. فهل يمكن أن يذكر أحد لوحة الموناليزا دون أن يذكر معها اسم دافنشى، أو يذكر لوحة : ذات الجدائل الذهبية دون ان يذكر اسم محمود سعيد. إن علاقة حمامة السلام ببيكاسو معروفة وارتباط زهرة عباد الشمس بڤان

جوج وثيق. وما يكاد يُذكر اسم مارينو مارينى حتى تلمع فى الذاكرة خيوله. وارتبط اسم برانكوزى بأول طائر ذى سمات تجريدية كما ارتبط اسمه أيضا بتمثال البيضه. ولسنا هنا فى سبيل الحصر والتوثيق بل الإشارة والتنبيه إلى علاقة الفنان حليم يعقوب بالحصان. إن خيوله ليست فى شهرة خيول مارينو مارينى، ومع ذلك تستحق وقفة تأمل، فهى تشكل ركيزة محورية فى إبداعه وتتجلى فى أشكال بديعة. إنها من نبت خياله، تناسل من الحلم والرغبة والأشواق . لم نشاهد له مثيلاً فى الواقع. يخلو تماماً من أى إيحاء بأنه يرتكز علي هيكلٍ عظمى. شكله عجينى / زئبقى. يتمدد هنا وينكمش هناك. ويتحدب فى موضع ويتقعر فى موضع آخر. تشكّله المصادفة وسرعة الخاطر. يشعر المرء أن حصانه يُرَى من تحت الماء، كما فى تمثاله المُسَمَّى «مُهْر» الذى أنجزه سنة ١٩٨٩ بارتفاع ٣٠ سم . وهو كيان عجينى/ رخو.

ولولا أنه مثبتٌ بالبرونز لظنناه صُنِعَ لتوه من عجين يتداعى.

ويؤكد «حليم» بملامح رأس الحصان ومقدمة فمه انتسابه لفرس البحر أكثر من انتسابه للخيل. ويتجه مع حصانٍ آخر اتجاهاً معكوساً حيث تدبُّ فى الجسد الرخو العجينى نشاطاً ورشاقة وينقلب الشكل الغارق فيما يشبه الوسيط الماء إلى ما يشبه الطائر فى قفزة فضائية غير متوقعة. إن حصان حليم المراوغ ينتسب إلى كائنات عدة فى آنٍ واحد. يقبل التحول من إيحاء بكائن إلى إيحاءٍ بكائن آخر. ومثلما يولد الشكل فى لحظاتٍ خاطفة بين أصابع الفنان يتناسل الشكل الواحد ويتشعع بالكائنات المختلفة. لقد منحنى أحد خيوله إيحاءً بحصان طرواده وعندما سألته هل فكَّرت فيما خطر بذهني أجاب صريحاً واضحاً: كلا، بل هو ابن اللحظة. ولو وجّهت سؤالى لفنانٍ آخر لادَّعى بأنه متبحرٌ فى قراءة الأساطير والشعر، غارق فى التأمل والتنظير!..

وعندما تتسلل إلى أعماله ما يوحى بامتداد خواطره إلى نبعٍ قديم -

مثل تمثاله المسمّى: «وقفة مصرية» فإنه يُعَجِّل بنفى (سبق الاصرار والتعمد) فيما شكّلته أصابعه. قال لى عن هذا التمثال: بعد أن وضعتُ كتلةً نحيلةً من الشمع فى قبضتى، ضغطت عليها بضع ضغطات فإذا بها تنهض فيما يشبه أثراً من الآثار المصرية القديمة فأسميتها «وقفة مصرية». التمثال ارتفاعه ٤٢ سم. أنجزه «حليم» سنة ١٩٩٠. وتتردد الرشاقة فى تمثال آخر بنفس الاسم وإن آحاطه بإيحاءات الأنوثة: الليونة والاستدارات والدلال. وانتحل من البحر تموجاته ومن ملاءة بنت البلد حركتها الناعمة فى تغطية عطايا الأنوثة وإفشائها المراوغ أسرار الجسد الحى!..

تبدو خيول «حليم» طليقة، مختالة بجمالها، من بين تلك الأعمال عمل بعنوان: «تكوين ثلاثى من الخيول» وهو منفذ - كالعادة - بالشمع وقد أضاف إليه هذه المرة البوليستر لتقوية الخامة وغطّاها بلونٍ برونزى. مقياس هذا التمثال = ٥٣ × ٥٠ سم ، نفّذه سنة ١٩٩٨. ومن الممكن أن تتكاثر تلك الثلاثية لتصبح مشهداً بانورامياً أخّاذاً.

الحمامه

لم يحظ طائرٌ من الطيور بمثل ما حظيت به الحَمامه. كانت أسبق الحمامات شهرة هى حمامة بيكاسو للسلام، تلتها حمامات أخري لمبدعين من الشرق والغرب. وتنوعت تجلياتها فى إبداعات الفنانين المصريين والعرب. فهى عند «نوار» قد تخلصت من رقتها وتجلّت فى هيئة مقاتلة شرسة، فى لوحاته المسمّاة باسم «معادلة السلام» بينما اتجه حسن عثمان اتجاهاً معكوساً لوجهة نوار فاستلهم أكثر طيور العالم رقة وهي طائر اليمام فى خزفياتٍ عذبة. بينما تناسلت حمامات حليم يعقوب من المرحلة التي أَطْلَقَ عليها تعبير : (التدريبات) - يقصد التدريبات الورقية - حيث استعار من الورق رقّته وقدرته علي رسم الفراغ. وبقطعة ورق واحدة - مقعّرة عند موضع الجناحين، محدّبة عند موضع الذيل شكّل

الحمامة التي تبدو فوق قاعدتها كما لو كانت تستعد للانطلاق. نفَّذ حليم هذا العمل الجميل سنة ١٩٨٧. ومنحته خامة البرونز التي انتقل إليها صلابة دون أن يفقد ما فى أصوله الورقية من رقّةٍ وإتاحة الطرق لنفاذ الهواء والضوء.

وتؤكد قاعدة التمثال بنعومتها وتسطيحها خفقان جسد الحمامة، كما لو أن نسمة من الهواء قد هبّت وكان فى طريقها عَلم فكسر بخفقانه سكنية الأشياء المحيطة. وينتقل «حليم» نقلة مغايرة عندما يبدع طائراً ذكراً مثل «الديك». عندئذ يصبح البناء الرصين أساساً واستعارة المسطحات العريضة من النحت المصرى القديم مبرراً وإخفاء بصمات الأصابع ضرورة استثنائية والتنازل المؤقت عما اعتاده من أداءٍ عفوى فوّار رضوحاً لضرورات البناء الأنيق!

الطائر المهاجر

إن أشكال طيوره متخيلة وإن كان بعضها مستلهماً من الواقع. ونحن نقبلهادائماً لرقّتها وذكاء الابتكار فيها ولما تشى به من مزاجٍ شعرى. وربما كان حليم الفنان المصرى الوحيد الذى ينشىء تمثاله وقاعدته باعتبارهما معاً تمثالاً واحداً. لهذا يستشعر الرائى حميمية العلاقة بينهما. فى تمثاله «الطائر المهاجر» الذى أنجزه سنة ١٩٩٥ (طوله ٤٠ سم) وتمثال «توازن» (نفس الطول) أنجزه سنة ١٩٩٦. تتحقق فى هذين التمثالين الصورة المثلى لتلك الحميمية. وتعود خبرة مرحلة التدريبات الورقية للظهور من خلال تمثال ابن البلد وتذكّر اللفائف البرونزية الرقيقة التي تشكّل كتلة الجلباب البلدى بأصلها فى التشكيلات الورقية السابقة.

ظهور مباغت للرجل

لم يحتل الرجل فى عالم حليم الفني إلا هامشاً نحيلاً. وعندما ظهر فى أعماله لأول مرة سنة ١٩٩٥ بدا مفاجئاً وغريباً. وكان الدور المتاح له

مناقضاً كل التناقض مع طابع الغناء والبهجة الذى يشيع فى مجمل أعماله. ولو لم يمدنى الفنان بمعلومات حول ملابسات ذلك العمل لما وجدت فيه أكثر مما تراه أى عين: كيان إنسانى منكسر، مكبَّل اليدين، عاجزاً. فى التمثال حرص استثنائى يتخالف مع أسلوب الفنان. ففى التمثال - على غير عادة الفنان - اقتراب من الواقع الوصفى وترتفع درجات الوصف فى أصابع التمثال المتشنجة فما السر فى هذه الجملة الفنية المعترضة والحزينة؟.. وهنا كشف الفنان عن سر هذا التمثال ودوافعه. اسم التمثال : «معاناة» وهو عنوان دقيق يعبِّر عن حالة وجدانية مأساوية عاشها الفنان نفسه بعد أن فقد شريكة حياته فجأة وكانت ما تزال شابة. ويبدو أن تلك الحالة قد انعكست علي أسلوبه الفني بشكل غير مباشر حيث حجَّمت قليلاً تلقائيته ودفعته إلى التخفف من الغناء والتروى فى البناء والاستعانة ببعض أدوات النحت! والاحتفال بخشونة الملمس. من الأمثلة على ذلك تمثال بعنوان : «جذع» وهو بناءٌ لجذعٍ تظهر فيه آثار الأسلوب التكعيبى فى البناء والتحليل. (ارتفاع التمثال بالقاعدة ٥٠ سم - من البرونز - وهو موجود حالياً بمتحف الفن الحديث بالقاهرة).. وتظهر خيول تلك المرحلة وقد أصابها ما أصاب الفنان من ألم ، منها تمثال الحصان الذى أنجزه سنة ١٩٩٦ حيث بدا أشبه بصخرة أقتلعت تواً من المجهول وتبدو سيقانه - علي غير العادة - ثقيلة أو مشلولة . غير إن الحزن لا يدوم فسرعان ما يتسلل الغناء ويطفو ثانية على السطح. تجلَّى ذلك الغناء فى تمثاله الجميل: (بطة مصرية).. بدت لمعة جسدها البرونزى وكأنه لا يتشعع منها بل يسقط عليها من شمسٍ حقيقية ترسم حدوداً ومساحات كثيفة لثنائية النور والظل علي جسد كتلة البطة الرشيقة. وتشارك المُهْرةُ فى العودة إلى الغناء فى تمثاله : (تموُّج). كان الفنان قد شاهدها تختال على الشاطئ . وظهرت المُهْرةُ وقد استعار الفنان لخطوط جسدها شكل موجة البحر واستعار لجسدها

صفاءً يكاد يذوب فى فضاد البحر. قدَّم «حليم» فى هذا السياق مجموعة من أجمل خيوله وربما كان تمثال تموُّج الذى أنجزه الفنان سنة ١٩٩٢ أكثرها جمالاً، وهو يشبه جبلاً تطفو قمته الثلجية فوق سطح الماء.

رقصة تحت القمر

فى سياق العودة إلى الغناء ومقاومة الحزن أنتج لوحتين يمكن أن يُعْرَضا مستقلتين كما يمكن جمعهما فى عمل واحد متكامل. أحدهما بعنوان رقصة تحت القمر والأخرى بعنوان كورال. والعنوانان يعبِّران بدقة عن مضمون العملين. يضم كل من اللوحتين مجاميع من العاريات (ريليف).. ذات أبعاد شبه منظوريه. صاغها الفنان بالشمع علي أرضية من السيلوتكس مغطَّاة بمعجون السيارات فوقة غطاءً آخر من مسحوق الجرافيت لإعطاء مسحة من الدرجات الرمادية لتكثيف مناطق النور والظل. وبنفس المنطق التكوينى تظهر اللوحة الأخرى التي أطلق عليها «كورال».. وهو مشهد جماعى من العاريات الراقصات يشكِّلن بأبعادهن شبه المنظورية وإيقاع الحركة الجماعية للأجساد إيحاءً بغناءً جماعى. لقد أسبغت المسحةُ الرمادية على اللوحتين شيئاً من الوقار والعمق وكشفت مناطق النور والظل. وقد أتاحت هذه المسحة المحايدة لبعض الومضات الفضية أن تتألق وتتميز وتسهم بدورٍ فاعل فى خلق مناخٍ شعرى. إن مثل هاتين اللوحتين تحتاجان إلى مسطحات جدارية واسعة كما تحتاج إلى مؤسسات تقوم بانتاج هذا النوع من الأعمال. لكن المشكلة هي أن تلك المؤسسات إن وُجدت لن تطلق للفنان الحرية فى أن يبدع ما يريده بحرية بل ينفذ ما تريده هى.. ومن حسن حظ الفنان حليم يعقوب أنه اختار لنفسه تمثال الصالون صغير الحجم ففى تمثال الصالون يستطيع الفنان أن يمارس حريته فى التعبير وهو يدرك بالتجربة العملية أن تلك الحرية تتناقص تناقصاً فادحاً عندما تضطره الظروف إلى انجاز مشروعاتٍ ترعاها مؤسسات كبرى. وقد سبق له قبل أن يختار النحت

مجالاً وحيداً لإبداعه أن شارك الفنان صلاح عبد الكريم فى تصميم وتنفيذ عدد من المجسّمات السياحية بالمملكة السعودية ولأنه كان أكثر شباباً من صلاح عبد الكريم فقد كان عبء تنفيذ تلك المشروعات يقع على كاهله. من بين تلك النُصُب واحداً أقامه فى مدينة جدّة. ويمثل هذا النصب مجموعة من المآذن بالبرونز، استلهمه من الجوامع الفاطمية. وعلي الرغم من أن هذا النُصُب - فى المحصلة النهائية - سياحى فإن علاقة أشكال المآذن البرونزية وأهلّتها المتوّجة بالفضاء المترامى قد أوحى بالسكينة . ويؤكد المشهد للرائى - أيا كانت ثقافته .

إن هذا المشهد ينتمى إلى وطنٍ يقدس الإسلام.

(ارتفاع المبنى = سبعة وعشرون متراً، من البرونز).

قلادة من الفضة

على هامش النحت - وربما لأسباب اقتصادية - انشغل حليم يعقوب بإنجاز مصوغات من الفضة والقلادة المنشورة تشى بوضوح بإصرار الفنان علي أسلوبه الشخصى الذى يتسم بالعفوية وحرارة التعبير. نفذّها الفنان سنة ١٩٨٧ وتكاد عناصر إطار القلادة تفصح عن هيئة الطير. وتتخلص سلسلة القلادة من ميكانيكية الدوائر المصطنعة وتعتمد على فواصل عضوية. لم يواصل الفنان فى انتاج هذا النوع من المشغولات كما لم يواصل انتاجه فى مجال الخزف. ومن المفيد بالطبع أن يدرك الفنان قدراته الحقيقية حتي لا يتورط فى منافسات غير متكافئة مع الآخرين. ومن الذكاء أن يركز علي ما هو قادر على التألق فيه. وحسناً فعل حيلم يعقوب باختياره مجال النحت مجالاً ختامياً لإبداعه، بعد أن طاف فى كل مجالات الإبداع التشكيلى فكسب نفسه وكسبناه نحاتاً متميزاً أضاف الكثير لتمثال الصالون.

المجموعة الخامسة

مختارات نحتية

مختارات من الأعمال النحتية للفنان حليم يعقوب، تمثل التنوع الأسلوبى فى معالجة الكتلة عن طريق الشرائح أو الاختزال فى التفاصيل أو اللمح التأثيرى أو التعبيرى أو التكعيبى فى تناول موضوعاته الأثيرة - الخيول النساء - الطيور.

وتتضمن هذه المختارات أمثلة من النحت البارز ومن رسوم الفنان.

أولا : الخيول



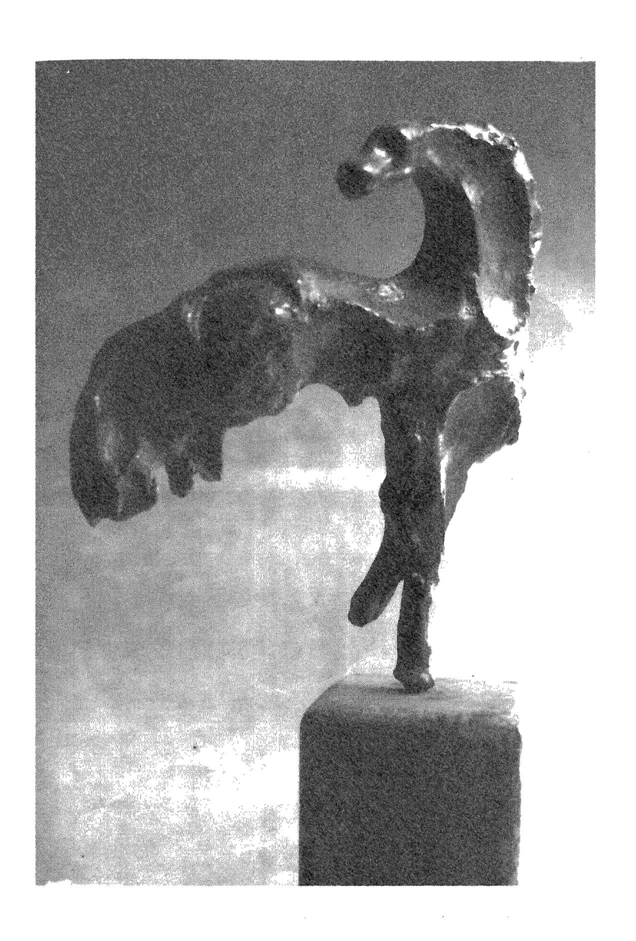






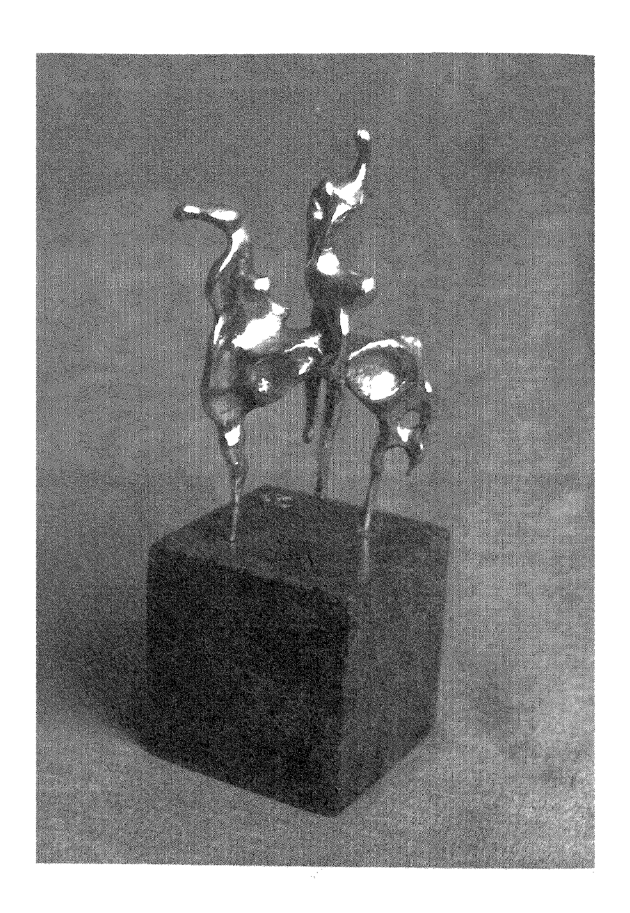




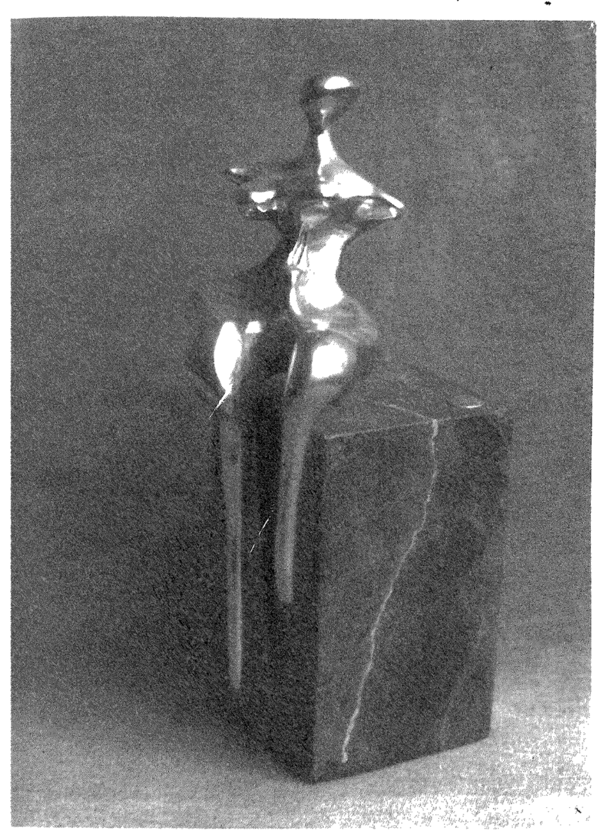




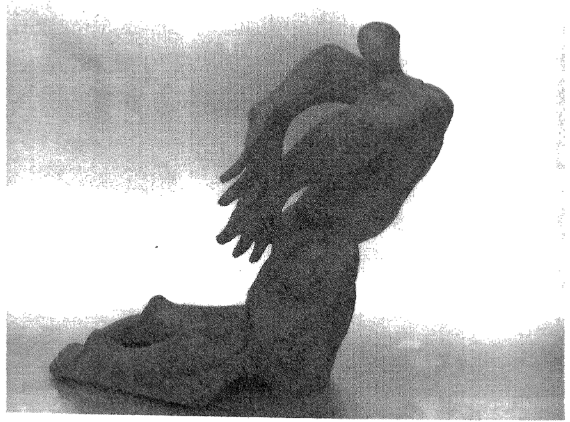




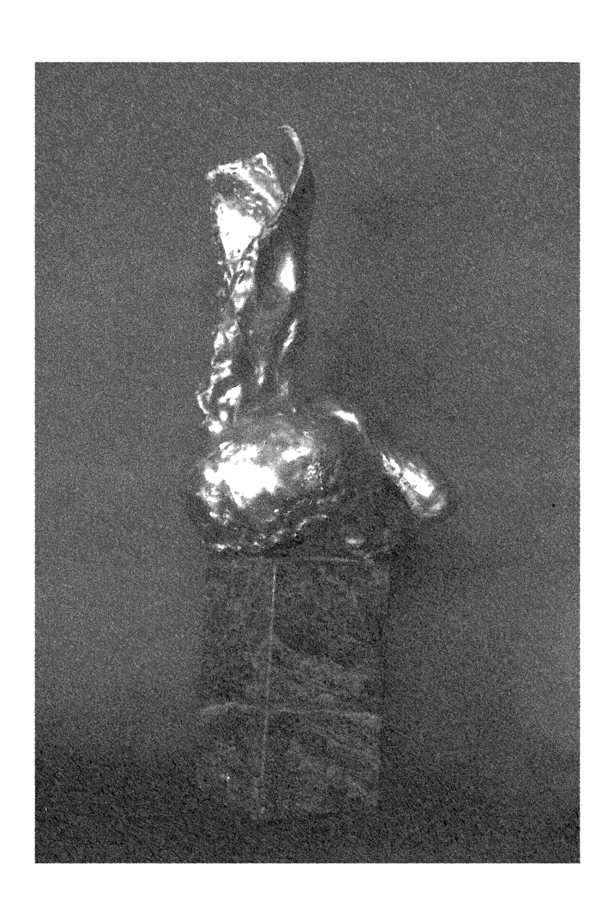
ثانيا : النساء



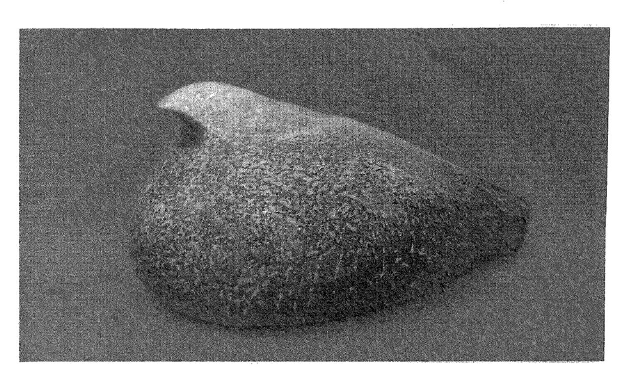


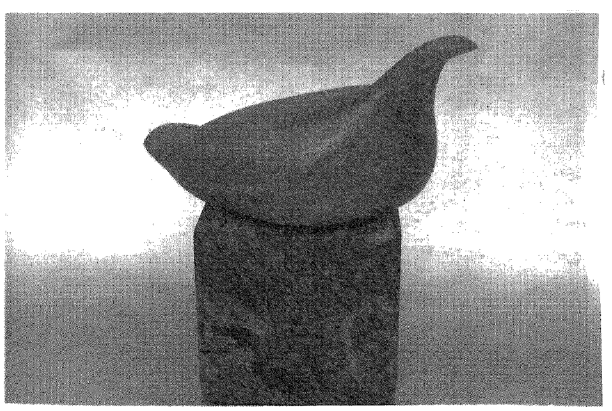


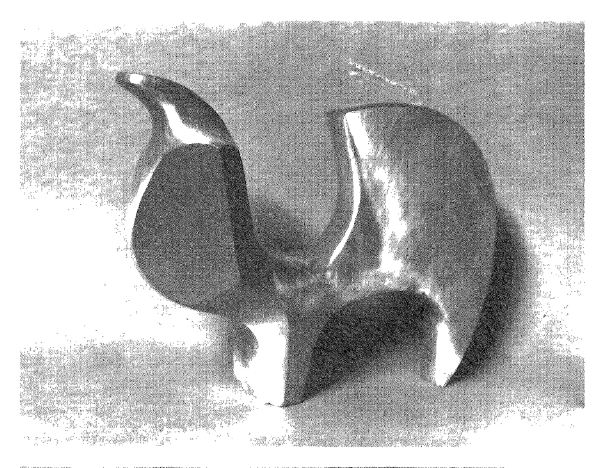


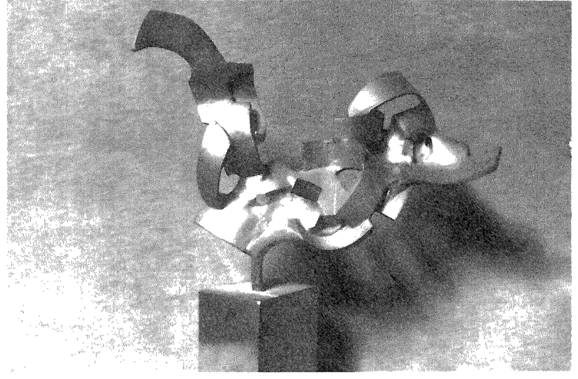


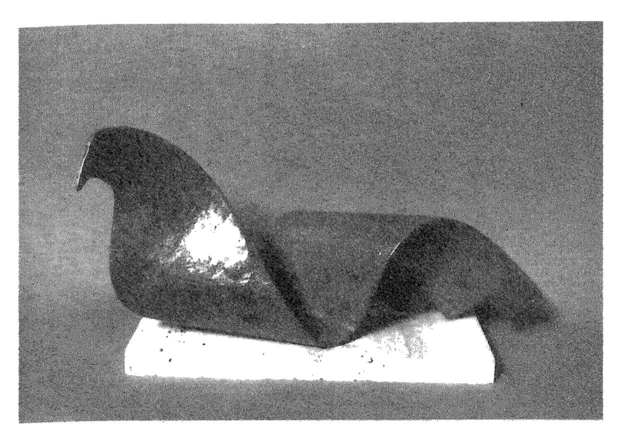
ثالثا : الطيور

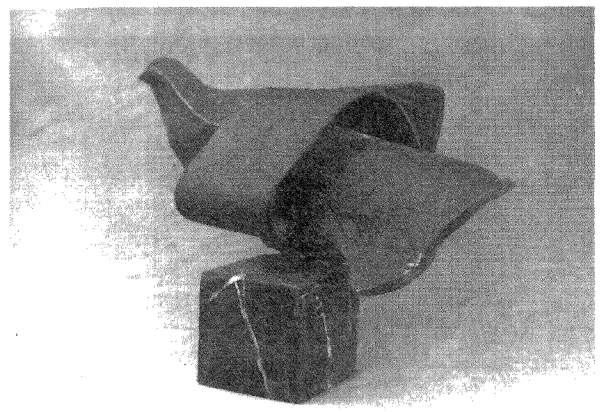


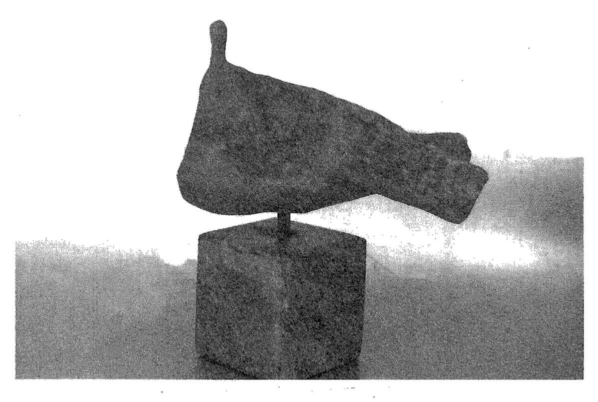








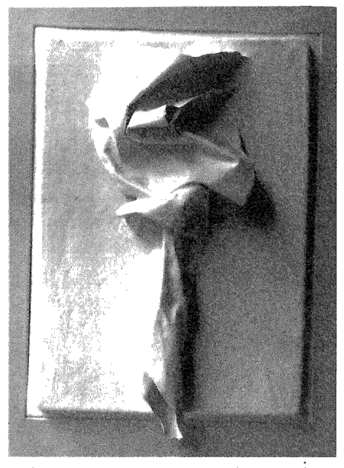


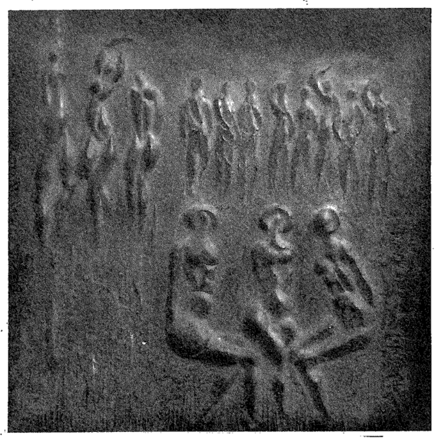




رابعا :

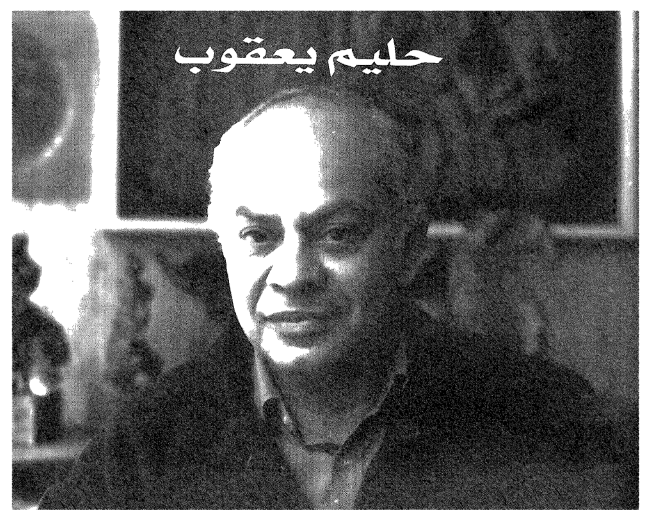
النحت البارز والرسم







حليم يعقوب

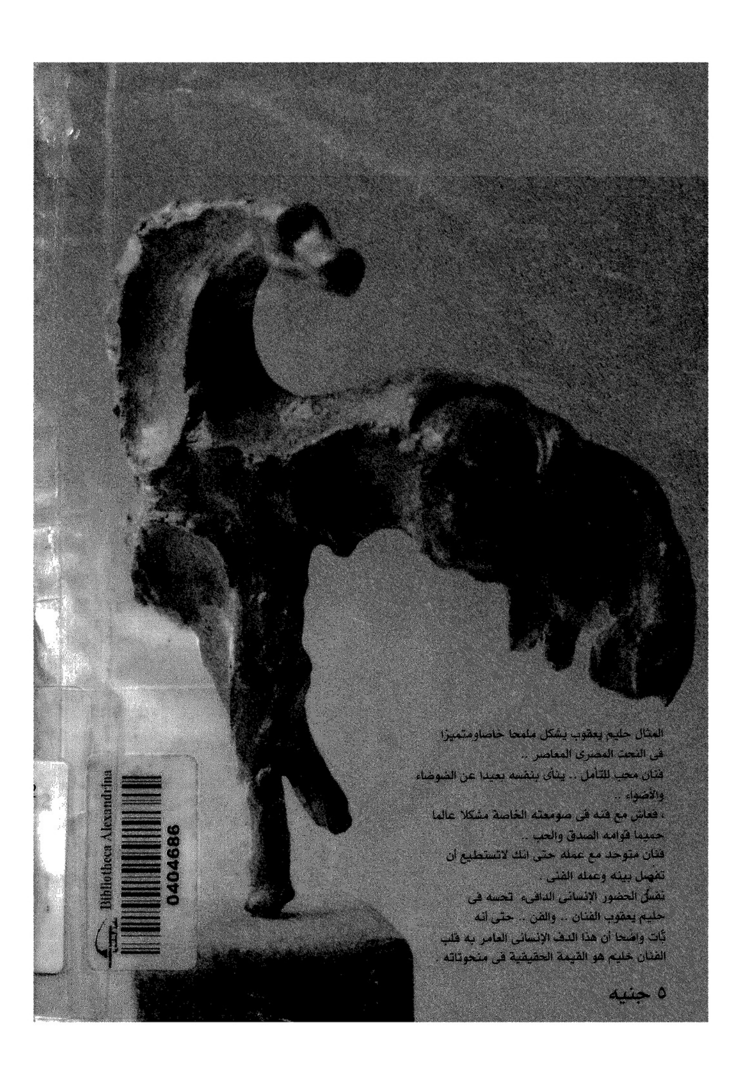


مهندس ديكور ومثال

- ولد بميت غمر بالدقهلية يوم ٧ أبريل سنة ١٩٣٧.
- التحق بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة ودرس فى قسم العمارة الداخلية وتخرج منها سنة ١٩٦٠.
- سافر فى بعثة إلي سويسرا سنة ١٩٦٤.
- حصل علي دبلوم أكاديمية الفنون الجميلة والفنون التطبيقية بمدينة زيورخ سنة ١٩٦٧.
- أقام معرضه الأول فى فن التمثال المعدنى المسبوك بقاعة معهد جوته بالقاهرة سنة ١٩٧٦.
- أقام معرضه الثانى بقاعة مركز الدبلوماسيين بالزمالك.
- أقام معرضه الثالث فى قاعة معهد المركز الثقافى الألمانى (جوته).
- شارك فى معرض فن الحفر المعاصر ومعرض الربيع والمعرض العام وسوق الفنون ومعرض الفن المصري المعاصر بالسودان وفى جناح مصر بمعرض بينالى الكويت سنة ١٩٧٧.
- أقام سبعة تماثيل ميدانية معدنية بمدينة جدة بالمملكة العربية السعودية بالاشتراك مع الفنان الكبير صلاح عبد الكريم من سنة ١٩٨١ حتى سنة ١٩٨٥.
- أقام معرضه الرابع فى النحت والنحت البارز فى المركز المصرى للتعاون الثقافى الدولى بالزمالك سنة ١٩٩٢.
- شارك فى المعرض الحادى عشر والثانى عشر لجماعة محبى الطبيعة والتراث بقاعة دار الأوبرا المصرية سنة ١٩٩٣ والرابع عشر بفندق مريديان بالقاهرة.
- أقام معرضه الخامس بالأكاديمية المصرية للفنون بروما سنة ١٩٩٤.
- أقام معرضه السادس بقاعة اكسترا سنة ١٩٩٥.
- له مقتنيات بمتحف الفن المصرى الحديث بالقاهرة.
- أقام معرضه السابع بقاعة اكسترا سنة ١٩٩٦.

رقم الايداع : ٩٩/٥٥٧٥

شركة الأمل للطباعة والنشر


المثال حليم يعقوب يشكل ملمحا خاصاومتميزا
فى النحت المصرى المعاصر ..
فنان محب للتأمل .. ينأى بنفسه بعيدا عن الضوضاء
والأضواء ..
، فعاش مع فنه فى صومعته الخاصة مشكلا عالما
حميما قوامه الصدق والحب ..
فنان متوحد مع عمله حتى انك لاتستطيع أن
تفصل بينه وعمله الفنى .
نفسُ الحضور الإنسانى الدافىء تحسه فى
حليم يعقوب الفنان .. والفن .. حتى أنه
بات واضحا أن هذا الدف الإنسانى العامر به قلب
الفنان خليم هو القيمة الحقيقية فى منحوتاته .
٥ جنيه